O RITMO COMO FENÔMENO MULTIDIMENSIONAL NAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA E NO CANDOMBLÉ

PONTOS DE CONVERGÊNCIA A PARTIR DA DIÁSPORA AFRICANA

RAFAEL Y CASTRO

CULTURA ACADÊMICA
Editora

O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé: pontos de convergência a partir da diáspora africana

Rafael y Castro

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

CASTRO, R. *O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé*: pontos de convergência a partir da diáspora africana [online]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2023, 278 p. ISBN: 978-65-5954-377-9. https://doi.org/10.7476/9786559543779.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento 4.0.

O RITMO COMO FENÔMENO MULTIDIMENSIONAL NAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA E NO CANDOMBLÉ

Conselho Editorial Acadêmico da
Fundação Editora da Unesp

Divino José da Silva
Luís Antônio Francisco de Souza
Marcelo dos Santos Pereira
Patricia Porchat Pereira da Silva Knudsen
Paulo Celso Moura
Ricardo D'Elia Matheus
Sandra Aparecida Ferreira
Tatiana Noronha de Souza
Trajano Sardenberg
Valéria dos Santos Guimarães

Conselho do Programa de Pós-Graduação
responsável por esta publicação

Nahim Marun Filho (coordenador)
Eduardo Flores Gianesella
Marcos José Cruz Mesquita
Arthur Rinaldi Ferreira

RAFAEL Y CASTRO

O RITMO COMO FENÔMENO MULTIDIMENSIONAL NAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA E NO CANDOMBLÉ

PONTOS DE CONVERGÊNCIA A PARTIR DA DIÁSPORA AFRICANA

CULTURA ACADÊMICA
Editora

© 2023 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

C355r O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé: pontos de convergência a partir da diáspora africana / Rafael y Castro. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2023.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5954-377-9 (eBook)

1. Cultura africana. 2. Candomblé. 3. Bateria de Escola de Samba. 4. Diáspora Africana. 5. Etnicidade. 6. Transculturação. I. Título.

CDD 305.896
2023-1656 CDU 316.34-054

Índice para catálogo sistemático:

1. Cultura africana 305.896
2. Cultura africana 316.34-054

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Dedico este livro a todos os envolvidos que contribuíram intensamente com esta investigação e que, a partir disso, também celebram a relevância deste feito para suas comunidades. Esta foi uma construção coletiva com a participação permanente dos indivíduos responsáveis pela sabedoria ancestral afro-brasileira.

Sumário

Apresentação 9
Introdução 11

1 O candomblé 25
2 As escolas de samba e o Carnaval 47
3 As conexões entre o candomblé e o samba 71
4 Toques e levadas e seus pontos de encontro estruturais 227

Considerações finais 265
Referências 271
Glossário 277

Apresentação

Tornar pública parte dos saberes ancestrais tidos como conhecimento científico a partir da tradição oral manuseada constantemente por suas comunidades é de extrema responsabilidade. Para isso, participar ativamente como pesquisador foi um elemento determinante na busca de descobertas e permissões preciosas que fazem parte de uma sabedoria de um povo de uma maneira ampla. Aqui trago elementos identitários de reconexão e reinvenção de um sentido existencial transpassado pela migração diaspórica de indivíduos africanos que estabeleceram no Brasil estruturas e práticas determinantes para a construção de uma cultura ampla. Tais códigos são utilizados como linguagem comunicacional dos sentidos que reafirmam a própria existência e, ao mesmo tempo, procuram evidenciar potencialidades que estrategicamente se tentou desconstruir por dominação, o que nunca ocorreu de fato. Nesse sentido, trago como instituições promotoras dos saberes da cultura afro-brasileira os terreiros e as escolas de samba. Ambos evidenciam e proporcionam a circularidade e manutenção desse conhecimento, reconhecido como altamente tecnológico para seus atores e para quem permite ser acolhido como parte integrante de uma identidade coletiva ancestral, independentemente de sua origem.

Introdução

O presente trabalho analisa pontos de convergência nas relações existentes entre o candomblé e as escolas de samba em geral e as baterias em particular, partindo da tese de que existem relações diretas entre os dois contextos, apesar da falta de conhecimento ou mesmo da negação do fato. Nossa tese é que existe relação e circularidade de padrões rítmicos utilizados desde o início do surgimento das escolas de samba, e tais referenciais identitários permaneceriam na musicalidade desenvolvida nas baterias pelo fato de que os indivíduos de ambas as formações – terreiros e baterias – circulam em maior número nesses ambientes, atualmente e em gerações anteriores, de maneira a utilizar tais padrões como identidade cultural, mesmo que isso não seja claramente exposto. Nossa hipótese central é de que isto não é tratado abertamente por alguns motivos: estratégia de sobrevivência, desinteresse no resgate de uma cultura originária, medo e preconceito sentidos na prática, entre outras explicações. Entendemos que as baterias das escolas de samba são extensões dos terreiros em muitos aspectos, e que o fato de este conhecimento não ser exposto de maneira perceptível – eventualmente por razões depreciativas históricas de sobreposição de poder de um grupo sobre o outro – dificulta o reconhecimento da relevância dessa produção musical e cultural complexa pós-diáspora. Ao mesmo tempo, esse

fato interfere, diretamente, na exposição desses saberes, mesmo da parte daqueles que os reproduzem e os utilizam como elemento estrutural em suas práticas.

O conceito de ritmo discutido e analisado aqui parte do entendimento de inúmeras possibilidades de definição além daquelas mais comumente conhecidas. Não se trata, por exemplo, da ideia simplista de *ritmo musical*, mas sim de processos humanos e artísticos pedagógicos que ampliam o entendimento do termo, assim como seu alcance multidimensional e relevância nos contextos aqui discutidos. Musicalmente falando, o ritmo apresenta uma completude sonora que também pode ser considerada melódica ou polifônica, possível a partir de complexas combinações de articulações, intensidades, timbres, texturas, nuances e funções contrapontísticas ou somatórias de cada instrumento e sua resultante sonora na execução de uma grade rítmica. Além disso, "fazer um ritmo [toque ou levada] daquele jeito", quando dito por um mestre de bateria ou por um alabê, significa uma possibilidade de reconexão ancestral em equilíbrio com as necessidades técnicas interpretativas altamente complexas intrínsecas a esses conjuntos percussivos afro-brasileiros.

Inicialmente, pensamos que fosse possível tratar apenas de questões musicais de maneira específica, porém, para compreendê-las em suas amplitudes se fez necessário analisar diversas questões sociológicas apresentadas em pontos de cruzamento diversos em que a música é uma ferramenta de formação de valores coletivos. Da mesma maneira, notamos também, de forma muito evidente, essas formas existenciais dentro das práticas das comunidades aqui analisadas, nas quais o ritmo é utilizado como meio mnemônico cultural, a partir dos toques de atabaques utilizados no candomblé e nas levadas de caixa e outros instrumentos das baterias. Em ambas as formações, esse vocabulário peculiar funciona como código interno identitário que tem como base os referenciais trazidos da África.

Observamos que essa conexão se efetua a partir de características e sentidos existenciais encontrados nos pontos de origem da própria África transferidos para o Brasil. Nossa análise aborda o seguinte: a) aspectos políticos, b) estratégias de sobrevivência, c) questões

Figura 1 – Tata Mukambila (Marcos Menezes) afina os atabaques de cunha na Casa de Angola Kyloatala, outubro de 2019

Fonte: acervo pessoal do autor

étnico-raciais, d) estratégias de reconhecimento social, e) diferentes sistemáticas existenciais, f) identidades, g) características de performances artísticas e h) conteúdos técnico-musicais.

A performance desenvolvida nos grupos de percussão envolve fundamentos musicais e de desenvolvimento integral do ser humano que determinam conhecimento e fortalecimento comunitário dentro da chamada tradição oral ancestral. Analisamos então quais seriam esses pontos de encontro rítmicos estruturais entre o que é produzido musicalmente nos conjuntos percussivos existentes nos terreiros de candomblé – atabaques e gã –, com foco na Casa de Angola Kyloatala no município de Embu-Guaçu, e nas baterias das escolas de samba, em especial no Grêmio Recreativo, Cultural e Social Escola de Samba (GRCSES) Império de Casa Verde, a "Barcelona do samba".

Muitos elementos rítmicos podem ser utilizados como fundamentos nas baterias e seriam oriundos do que é desenvolvido

nos terreiros. Estes últimos, automaticamente, reproduzem uma cultura de resistência, promovida pela diáspora africana no Brasil. Historicamente, parte dessa cultura estabeleceu-se por meio da circularidade de pessoas que frequentavam ambos os ambientes, o que se tornou característica fundamental daquilo que se construiu musicalmente entre os terreiros e as baterias. Elas reproduzem uma parte considerável do que herdaram dessa movimentação, que atualmente inclui outras influências.

O conceito do ritmo como fenômeno multidimensional pode representar a própria conexão entre essas estruturas musicais gerais e seus pontos específicos. Nesse sentido, buscamos averiguar se o ritmo teria se tornado uma espécie de fundamento social que determina a continuação de uma cultura reinventada pelos povos que aqui chegaram via diáspora africana. Atualmente, não é mais possível separar a música brasileira das características herdadas da musicalidade africana e pós-diaspórica afro-brasileira. O ritmo, assim, abrangeria a construção musical identitária do Brasil, aspecto fortemente derivado dos conceitos trazidos da polirritmia negra e seus sentidos existenciais.

Ainda assim, pouco se fala de tais relações e heranças, tanto na sociedade brasileira quanto especificamente nos ambientes aqui analisados. Julgamos que a análise desse fato é uma necessidade premente, vista por nós também como uma espécie de obrigação e reparação moral, na tentativa de diminuir o que consideramos ser um apagamento cultural estratégico. Afinal, desde o período da diáspora africana na musicalidade brasileira, essa cultura serve como estrutura social e musical na formação de indivíduos que convivem dentro e fora desses ambientes. No entanto, apesar de determinadas conexões entre o candomblé e o samba, desde o processo inicial de formação das escolas, por exemplo, muitos apontamentos não referenciam tais pontos de encontro por diversos motivos. Alguns deles despertaram nossa inquietação em busca de referidas justificativas.

Assim, levantamos sete questões sobre a falta de reconhecimento dessas circularidades nas comunidades envolvidas, e tais questões

fundamentaram nossas pesquisas. Por que os conteúdos rítmicos trazidos do candomblé para as baterias não são expostos amplamente dentro e fora do contexto dessas comunidades? Partindo do ponto de que a diáspora africana representa a própria essência da continuidade cultural africana praticada nos terreiros e nas escolas, como isso não é reconhecido de maneira clara? Por que isso é um tabu, que impede, em geral, qualquer explanação de parte de seus atores? Os integrantes dessas comunidades reconhecem e valorizam essa ancestralidade, visto que elementos representativos iconográficos do candomblé são encontrados em locais estratégicos nas quadras, barracões, carros alegóricos e fantasias, entre outros? Se as relações entre o candomblé e o samba não são normalmente reconhecidas, por que, anualmente, grande parte das escolas cria enredos e sambas de enredo com letras voltadas para a cosmogonia afrorreligiosa? E se de alguma forma essa herança diaspórica fosse reconhecida, os integrantes das escolas que têm outra religiosidade saberiam lidar com uma cultura afro-brasileira fundamentada nas religiões de matriz africana, normalmente vistas de forma depreciativa? O racismo estrutural seria responsável por todo esse amplo conhecimento ser considerado um tabu e, assim, não estar claramente exposto, dificultando o entendimento e a aceitação dessa sabedoria africana permanente no Brasil?

Verificamos que essas conexões existem, dentro de algumas variantes:

1) algumas pessoas sabem da herança e a valorizam, sem sentir a necessidade de expressar isso verbalmente;
2) algumas pessoas sabem e querem esconder;
3) algumas pessoas realmente não sabem, mas observam a conexão herdada.

Com base em nossas experiências pessoais e profissionais nos locais investigados ao longo da pesquisa, trazemos como tese também que a relação específica entre as estruturas rítmicas dos toques dos ritos do candomblé e os utilizados nas baterias das escolas de samba permanece em menor grau do que inicialmente (quando do

surgimento das primeiras escolas de samba), mas ainda fundamenta a estrutura das baterias.

O objetivo geral deste livro é estudar o amplo conhecimento rítmico e cultural desenvolvido no candomblé, que foi e é transmitido para as baterias, a partir de uma matriz conceitual africana ocasionada pela diáspora negra desde o sistema escravagista, e da mesma forma, analisar comportamentos humanos derivados da migração de pessoas que deixaram para as suas comunidades atuais um legado histórico-cultural, identitário e político-musical. Ou seja, procuramos compreender melhor como determinados locais se estabeleceram no sentido de manter tal herança, averiguando também como os vários envolvidos a compreendem.

Procuram-se os seguintes objetivos específicos:

1) compreender os modos pelos quais os toques são reproduzidos nas baterias, descrevendo os encontros estruturais entre os toques realizados nos atabaques e gã e nas levadas utilizadas nos naipes das baterias, breques e variações;
2) trazer o conceito multidimensional do ritmo e sua amplitude social, herança diaspórica e marca da coletividade promovida nesses locais;
3) entender como são representados historicamente e socialmente os elementos trazidos dos candomblés para as escolas de samba.

Naquilo que se refere às concepções da diáspora negra, nosso trabalho se baseou em conceitos de Hall (2013), Hesse (1971), Pereira (2006), Pinto (2015), Béhague (1994), Graeff (2015) e Kubik (1979). Stuart Hall aborda questões da diáspora em relação à migração de indivíduos caribenhos para a Grã-Bretanha no pós-guerra, simbolizando o nascimento da diáspora afro-caribenha nesse local e suas complexidades. As transformações comportamentais dos indivíduos analisados por ele nesse processo remeteram-nos à diáspora afro-brasileira. Hesse (1971) aborda especificamente fatores resultantes da diáspora e, assim como Pereira (2006), apresenta concepções acerca dos termos transculturação ou transculturalidade, que se

relacionam diretamente com o movimento diaspórico nos seguintes aspectos: musicalidade, percussão, religiosidade, coletividade e sociedade. Tiago de Oliveira Pinto (2015) trata das relações estruturais da rítmica afro-brasileira oriundas da diáspora e da relação diversificada da transculturalidade como característica que transforma a sonoridade, assim como da importância da performance no contexto sociocultural. Béhague (1994) discute o reconhecimento dessas características e peculiaridades. Nina Graeff (2015) aborda características do ritmo como fenômeno multidimensional, analisando como elas obedecem a princípios de organização específicos em seus contextos culturais, e Kubik (1979) discorre sobre questões de ambiguidade, da qual também tratamos. Ou seja, ao mesmo tempo que a cultura do "continente mãe" – África – é cultuada, referenciada e transformada, tem sido, durante muitos anos, ignorada.

No que se refere especificamente ao candomblé, utilizamos conceitos de Reginaldo Prandi (2001a e 2001b), Pierre Verger (1997) e Angelo Cardoso (2006). Prandi – importante referência na pesquisa do candomblé no Brasil – discorre sobre a ideia central de como se dá a relação dos humanos com os orixás[1] desde a origem do candomblé, analisando vários aspectos da mitologia afrorreligiosa. Verger trata de relações em comum e distintas entre o candomblé na Bahia e suas semelhanças na África, bem como dos conceitos do ponto de vista (europeu, branco e racionalista) sobre o contexto afrorreligioso, e Angelo Cardoso (2006) apresenta o conceito da percussão como linguagem, prática intrínseca ao candomblé e transmitida para as baterias, com forte destaque para as proximidades e similaridades entre o vocabulário peculiar do rum e do repinique, e as funções desses instrumentos em seus conjuntos percussivos.

Em relação mais específica às escolas de samba, baterias e Carnaval (Capítulo 2), utilizamos conceitos de meu próprio trabalho (Castro, 2016), de Pegado (2005), Crecibeni (2000), Moraes (1997) e Narloch (2009). Abordamos aspectos sobre linguagem e idioma do

1 Ancestrais africanos divinizados, trazidos pelos escravos e cultuados em religiões formadas pela diáspora. Representam força, poder e sentido existencial.

instrumento repinique e posição social a partir da performance instrumental nas baterias (Castro, 2016). Pegado (2005) discute como o Carnaval brasileiro foi construído historicamente. Crecibeni (2000) analisa especificamente o Carnaval paulistano, tema importante para não utilizar de forma permanente apenas um único modelo, o carioca. Moraes (1997) explora questões políticas sobre como se estabeleceram socialmente o lugar (*status*) e o reconhecimento (ou a falta dele) da cultura negra a partir de processos migratórios nas relações entre diversas classes e etnias no Carnaval em São Paulo no período da indústria cafeeira. Narloch (2009) analisa aspectos instituídos politicamente, fazendo uma crítica ao projeto denominado "Nação", utilizado para aproveitar a popularidade do samba como representante de um modelo de sucesso social.

Com relação às transcrições realizadas (Capítulo 4), utilizamos conceitos e sistemas notacionais desenvolvidos por Carlos Stasi, especialista nesse tipo de pesquisa, visando representar uma proposta mais coerente em relação às especificidades em transcrições com instrumentos de percussão. Esses conceitos são apresentados por autores como Sampaio (2007a) e Lacerda (2010), entre outros.

Sobre nosso objeto central de pesquisa (os pontos de encontro rítmicos estruturais entre os conjuntos percussivos do candomblé e das baterias), não encontramos nenhum trabalho que evidenciasse a complexidade desses contextos e suas peculiaridades rítmicas. Existem publicações histórico-sociológicas e jornalísticas relevantes, mas sem essa abordagem em específico. De forma geral, em relação à questão dos encontros rítmicos derivados da diáspora, esse material não demonstra realmente em qual nível apresentam-se essas conexões. Os exemplos limitam-se, normalmente, ao telecoteco – nome popular dado ao timeline do tamborim no samba, derivado, em sua totalidade, do gã, no cabula do candomblé da nação Angola.

No ano de 2016, em uma dissertação de mestrado, trouxemos parte dessa complexidade do contexto das baterias, a partir do que um instrumento pode representar socialmente com base na performance de seu executante. Já havíamos então iniciado uma abordagem mais detalhada de questões idiomáticas dentro dessa

linguagem, que por sua vez nos direcionou à construção de uma notação musical mais adequada, diferentemente das propostas apresentadas em publicações do meio musical (principalmente métodos de ensino). Mesmo avaliando outros modelos de transcrição e considerando a flexibilidade da sonoridade reproduzida no contexto, cremos que a notação tradicional é particularmente relevante.

Como parte de nossa metodologia de pesquisa optamos pela seguinte organização: primeiramente iniciamos nossas análises a partir da revisão bibliográfica, em estudos ligados ao tema e aos conceitos já estabelecidos. Utilizamos diversos recursos investigativos nos seguintes materiais: audiovisuais, livros, métodos de ensino instrumental, artigos, revistas, diversas postagens na internet, redes sociais, jornais, periódicos e anais de congressos.

Realizamos entrevistas com pessoas dos terreiros de candomblé e das baterias e com pessoas externas a eles, com a intenção de obter imparcialidades em possíveis opiniões distintas ou semelhantes. Utilizamos o formato de entrevistas semiestruturadas que, desde o início, já nos permitia refletir sobre determinadas questões. Além das entrevistas realizadas a partir de questionário sistematizado, foram coletados relatos dos participantes dos locais investigados, de maneira a documentar suas práticas e visões tão importantes para a permanência desses ambientes. A pesquisa de campo participativa nos possibilitou adentrar detalhes profundos de ambos os contextos, no sentido de participar de momentos considerados secretos e muito especiais, cujas peculiaridades não são expostas para o público em geral. Conseguimos isso de acordo com o tempo em que vivemos nesses locais, por meio de participações ativas e intensas que nos permitiram analisar vários aspectos sociais e culturais e significados, simbologias e performances, o que evidencia o caráter documental do presente trabalho.

Com relação ao candomblé, desde o ano de 1995 atuo como ogã, especialmente na cidade de São Paulo e, naquilo que se refere ao samba, tive passagens importantes como ritmista pelas seguintes agremiações: Império do Cambuci, Caprichosos da Zona Sul, Barroca Zona Sul, Imperador do Ipiranga, Tom Maior, Leões de

Nova Iguaçu e Mangueira. No mesmo período participei de alguns terreiros como convidado de ogãs mais velhos, nos quais tive a possibilidade de compreender alguns pontos de conexão já a partir dessa época. Há dez anos toco repinique na bateria do GRCSES Império de Casa Verde e, em setembro de 2019, resolvi ser iniciado na religião do candomblé. A participação ativa dentro dos dois contextos, além de entrevistas únicas, também permitiu realizar gravações em áudio e vídeo de momentos não abertos ao público.

Em relação à questão musical, fiz análises comparativas de excertos utilizados no candomblé e nas baterias. Para a edição de partituras foi utilizado o programa Finale. O trabalho é estruturado em quatro capítulos.

No Capítulo 1, analisamos conceitos sobre diáspora, transculturalidade, aculturação, etnicidade e ritmo como fenômeno multidimensional, com base em importantes autores como Stuart Hall, Tiago de Oliveira Pinto, Fernando Ortiz, Béhague e Graeff, e discutimos o amplo reconhecimento e importância da desmistificação de determinados pormenores que envolvem essa pesquisa.

No Capítulo 1 apresentamos um panorama do candomblé e suas nações, Ketu e Angola, entre outras. Discuto o conceito de linguagem da música no candomblé como ferramenta de comunicação a partir de códigos internos trocados entre o ritmo, suas variações e a dança, evidenciando que tais características foram apropriadas via diáspora e são marcas da musicalidade do candomblé transpassadas para as baterias e os passistas.[2] Destacamos a formação instrumental existente nesse rito afro-brasileiro e a função de cada um desses instrumentos.

No Capítulo 2 apresentamos um panorama sobre as escolas de samba e o Carnaval brasileiro, a partir de suas influências desde suas origens. Mostramos como um de seus principais elementos estruturais – a bateria – é responsável até pelo surgimento dessas agremiações, como toda a função multidimensional desse corpo musical

2 Termo utilizado em referência aos integrantes das escolas de samba que têm o "samba no pé" (habilidade para dançar).

específico tem como base fundamentos rítmicos. Esse conjunto rítmico é instituído sobre a função de sustentar toda a movimentação de uma escola em dia de desfile carnavalesco. Abordamos detalhadamente as características do trabalho, a partir da metodologia dos mestres, juntamente com os naipes e as classificações da formação instrumental.

No Capítulo 3 evidenciamos as conexões diretas entre elementos do candomblé e das escolas de samba, dentro de toda a ambiguidade que envolve as relações entre esses contextos. Detalhamos e dividimos em seções aspectos estruturais que nos mostram quais são os pontos de convergência entre ambos. Também mostramos as similaridades entre as performances artísticas desses grupos nos xirês (festas nos terreiros) e os ensaios técnicos e desfiles carnavalescos. Observamos uma enorme quantidade de pontos de conexão, em oposição ao que é normalmente estabelecido. Argumentamos que a minimização desse conhecimento serve para que não se reconheça a amplitude de tais conexões, assim como o sentido existencial dos indivíduos remanescentes das gerações que migraram em diáspora africana para o Brasil, e que estes últimos mantêm elementos trazidos de seus locais de origem como estratégias de sobrevivência e reconhecimento social.

No Capítulo 4, por meio da notação musical, tratamos especificamente da análise musical. Esse recurso foi utilizado para ilustrar o que já se apresenta como estabelecido a partir da tradição oral do candomblé para as escolas de samba, partindo do repertório construído para os toques dos atabaques e levadas[3] dos instrumentos nas baterias. Com esse recurso, pudemos analisar os pontos de conexões existentes em ambos os contextos. Tais conexões foram observadas de várias maneiras. Primeiramente, na transcrição musical de cada

3 Levada é um termo popular utilizado por músicos em referência a padrões rítmicos oriundos de conjuntos percussivos tradicionais e transpassados para o instrumento bateria. Quando um baterista executa uma levada, ele, na verdade, está simulando um conjunto de percussão. Também é comum utilizar o termo em padrões individuais nas escolas de samba, como no caso das levadas de caixa e repinique, entre outros.

toque de atabaque do candomblé que apresentasse maior similaridade com levadas de caixas[4] e repiniques na bateria. Posteriormente, na sobreposição dessas células rítmicas, o que possibilitou verificar pontos de encontro em cada um desses toques e levadas. Dessa forma, mostramos a complexidade de todo esse processo, dentro das funções de cada instrumento, levadas e variações.

Nas Considerações finais destacamos as descobertas que respondem às hipóteses iniciais, como por exemplo as razões do desconhecimento das relações investigadas e os níveis desse desconhecimento, apesar de os fundamentos rítmicos serem estruturais nessas tradições. Observamos como a performance musical é fator determinante na tentativa de reinserção e aceitação social e profissional de muitos envolvidos nos cenários investigados. Observamos que o desenvolvimento humano se dá de maneira integrada com a prática musical, que promove os indivíduos a partir de fundamentos oriundos da diáspora.

Com o desenvolvimento da tese, observamos que, por muitos anos, muitas escolhas que determinaram a utilização de alguns padrões nas baterias foram feitas de forma consciente ou inconsciente, por meio da memória coletiva ou individual de seus atores. Eles, por sua vez, parecem-nos representar a força de todo um conhecimento ancestral e étnico que revela uma tentativa de ressignificação da própria existência de uma população oprimida socialmente. Nesse sentido, a utilização do ritmo evidencia-se como ferramenta de desenvolvimento humano, a partir da performance de seus executantes. Determinados códigos musicais internos são absorvidos pelas comunidades dessas instituições, assim como pelo

4 O naipe de caixa pode ser subdividido em diferentes instrumentos, cada um realizando uma levada própria. Esse naipe pode apresentar dois tipos diferentes de padrões/levadas. Enquanto um padrão é considerado conectado aos timelines do candomblé, o outro, normalmente, é considerado um preenchimento necessário à sustentação do ritmo. Os nomes mais utilizados para as caixas são malacacheta, tarol e caixa de 14''. Algumas escolas utilizam combinações de malacachetas com tarol e outras de malacacheta com caixa de 14''. A proporção de instrumentos quando há duas caixas é de vinte instrumentos de cada, totalizando quarenta por naipe em uma bateria do Grupo Especial.

público simpatizante em geral. A relação do ritmo e seus reflexos multidimensionais nos demonstraram muitas questões estratégicas intrínsecas desenvolvidas pelos executantes, fundamentais na formação histórico-cultural e artística dessas comunidades.

1
O CANDOMBLÉ

O candomblé no Brasil: influências iniciais, transformações, ramificações e características

O candomblé é uma religião brasileira com origem na África, cujos elementos estruturais chegaram ao Brasil por meio dos indivíduos escravizados procedentes de diversas cidades, etnias, práticas e culturas próprias. Uma de suas mais significativas influências é o *vodum*, rito religioso cultuado em algumas regiões africanas, com destaque para aquelas hoje conhecidas como Benin e Nigéria. Nessas regiões encontram-se as principais raízes dos cultos religiosos afro-brasileiros, já que o candomblé da Bahia, o Xangô pernambucano e o tambor de mina no Maranhão, por exemplo, possuem fortes vínculos de origem com as características religiosas dos povos de línguas iorubás e fons.

Os voduns cultuados na África são uma espécie de anjo da guarda de uma comunidade, reforçando o laço e o sentido de família nas aldeias. Obviamente, isso se dá de maneira totalmente distante de qualquer associação com algo maléfico, como apontam, por exemplo, as referências depreciativas normalmente feitas ao orixá Exu pelas igrejas católicas e evangélicas, reproduzidas de forma preconceituosa em grande escala.

É necessário observar que, atualmente, o modelo do candomblé no Brasil é único, não existindo nesse formato em outros países, nem na própria África, como estabelece Barros (2007, p.4):

> Os candomblés, no Brasil, são espaços privilegiados de manutenção dos valores de povos africanos oriundos dos antigos reinos localizados nas regiões onde hoje se situam os países de Angola, Congo, Moçambique, Benim e Nigéria. Dessas regiões foram trazidas pessoas de diferentes etnias, cujo modo de ser e existir foi capaz de criar sobrevivências culturais, sociais e linguísticas em condições absolutamente adversas devido ao processo escravista. Podem-se observar as manifestações culturais de inspiração africana em todo o território brasileiro. Mas é nas comunidades religiosas de matriz africana que se encontra o centro dos cultos prestados às divindades trazidas, majoritariamente, pelos povos ambundos, bacongos, fons e iorubas. No Brasil, o culto às divindades foi (re)interpretado de tal maneira que os ritos foram reorganizados, adquirindo aspectos diferenciados e, embora mantenha a mitologia de origem dessas divindades, não é uma religião africana, mas afro-brasileira, em que as características se reestruturaram, dando vida a uma religiosidade brasileira de matriz africana.

Ou seja, no processo de adoção dessa prática externa, observamos que assim que ela chegou ao Brasil suas características já se modificaram. Um exemplo dessa diferença é a quantidade de divindades (orixás), espíritos ancestrais (caboclos) e diversas energias cultuadas – caso dos minkisi no candomblé Angola. Na África, por exemplo, comunidades específicas possuíam crenças individuais e podiam cultuar apenas uma divindade, caso do Reino de Oyo que cultuava o orixá Xangô.[1] Já no Brasil, é comum o culto a diversos orixás ao mesmo tempo, como ocorre nos xirês. No chamado enredo

1 Ver composições Kaô Kabecile (disponível em: https://youtu.be/Kbx8enkevDE) e Brado de Xangô (disponível em https://youtu.be/8pCs_vVJCVU. Saudações a Xangô – ogã Tião Casemiro).

da gira,[2] por exemplo, normalmente são apresentados e reverenciados muitos orixás em uma única performance. Vejamos o que o alabê e mestre Iuri Barros (2017, p.40) traz sobre esse tema: "No Brasil, uma roça de candomblé cultua vários orixás. Na África, cada região ou cidade cultua um determinado orixá. Portanto, a palavra candomblé foi uma forma de denominar as reuniões feitas pelos escravizados para cultuar seus deuses, porque também era comum chamar de candomblé toda festa ou reunião de negros no Brasil".

Outra diferença que Barros (ibidem, p.40) também aponta se dá pelo sincretismo e suas mudanças adaptativas:

> Diante de tanta transformação e adaptação dos cultos de origem africana aqui no Brasil, é importante ressaltar a acuidade do sincretismo como uma poderosa arma para que muitos povos conseguissem manter suas tradições aqui já adaptadas de tal forma que, até hoje, em alguns terreiros, se usa o termo santo em vez de orixá, apesar de sabermos que muitos adeptos discordam dessa junção religiosa, tida como o sincretismo no Brasil.

E continua:

> Contudo, é importante esclarecer que os santos católicos não interferem nas práticas religiosas dentro dos candomblés aqui instalados, de forma que, dentro dos terreiros de origem Ketu, Éfon, Jeje e Congo Angola, quando estão fazendo suas obrigações, oferecem suas dádivas para os Orixás, Vodus e Inkises e não para Santa Bárbara, São Jorge e Senhor do Bonfim. (ibidem, p.40)

É importante considerar também que o sincretismo foi uma forma utilizada para a possível aceitação de práticas e religiões de matriz africana no Brasil que, ainda hoje, são vistas de maneira preconceituosa, apesar de algumas parcelas da população hoje demonstrarem interesse em conhecer melhor tais religiões – o motivo pode

2 Gira ou roda é o ritual do candomblé em que há o movimento da dança circular entre os participantes.

ser um provável reconhecimento dos valores e das amplas linguagens que compõem essas práticas, como o canto, a dança e o ritmo. Dessa maneira, entendemos que o candomblé, de alguma forma, passa também por um processo ambíguo de reconhecimento. Ou seja, se por um lado algumas religiões, como a católica e as neopentecostais, o atacam, por outro ele é também compreendido como algo além da religiosidade e considerado prática cultural, mesmo por pessoas que não fazem parte da própria religião.

Atualmente, o candomblé pode ser considerado um termo genérico para representar algumas religiões afro-brasileiras com características em comum. Nelas é representado, por exemplo, o fenômeno das possessões, no qual as divindades cultuadas são incorporadas nos humanos chamados de filhos de santo ou minkisi. As divindades são arquétipos, símbolos (idioma simbólico) e representações de elementos da natureza – por exemplo, o arco-íris está associado a Lissá, o mar e os rios a Yemanjá e a Oxum, e o trovão e a chuva a Xangô.

Terreiros

A prática religiosa do candomblé ocorre nos chamados terreiros com maior destaque para os ritos centralizados nos barracões, espaços nos quais atividades diversas são realizadas. Para o presente trabalho, é essencial observar que estes termos (barracão e terreiro) são também utilizados para definir as quadras das escolas de samba. O relevante pesquisador Pierre Verger (1987, p.32) descreve esses locais da seguinte maneira:

> Esses terreiros são geralmente compostos de uma construção, denominado barracão, com grande sala para as danças e cerimônias públicas, de uma série de casas, onde são instalados os pejís, consagrados aos diversos orixás, e de casas destinadas à residência das pessoas que fazem parte do Candomblé. A responsabilidade do culto repousa sobre o pai ou a mãe de santo, correspondentes aos nomes de origem ioruba, babalorixá ou ialorixá.

A principal atividade realizada no terreiro é o xirê (nação Ketu), também chamado de quizomba na nação Angola e de gira na umbanda, assim definido por Barros (2017, p.42):

> Uma festa se inicia com o Xirê, com uma sequência de cantos para cada orixá, sempre começando com o orixá Exú e é dançado em uma roda no sentido anti-horário. Logo depois os orixás "começam a chegar", ou seja, os orixás se manifestam através do transe nas pessoas iniciadas para aquele orixá em específico. Em seguida a roda se desfaz e começa a tocar para os orixás que se manifestaram nas pessoas para prestigiar a festa até que chega a hora de se cantar e tocar para o orixá, dono da festa, sendo esse o momento mais esperado da noite.

Numa roça de candomblé tradicional há diversos espaços, cada um com suas especificidades em relação às atividades necessárias. O barracão, como mencionado, local no qual ocorrem as festas e xirês, é visto pelos filhos da casa como um local de exposição do ritual para o público externo. Além disso, ele é usado para outros rituais secretos. Ou seja, é um local que se divide entre o sagrado e a celebração coletiva com as comunidades e simpatizantes de uma forma geral.

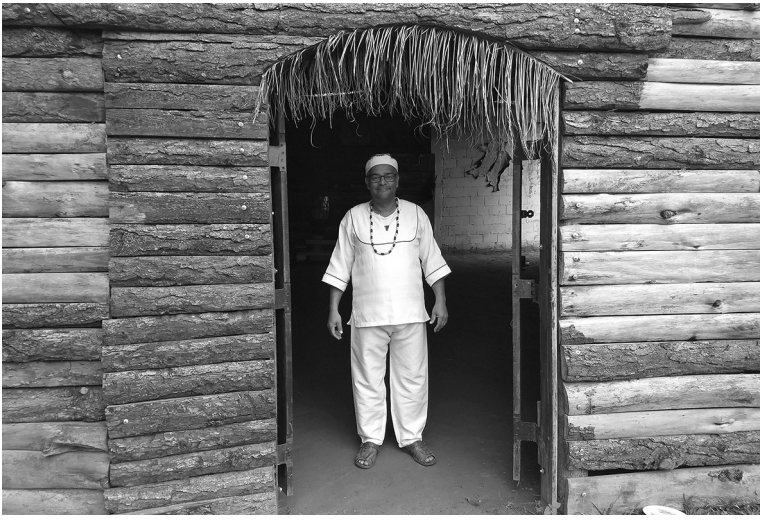
É muito importante que a roça seja construída em um lugar afastado das grandes cidades, com amplo acesso à natureza, a árvores, plantas para a colheita de folhas específicas e água, de maneira a permitir um reencontro com o universo, distante dos problemas do cotidiano. No entanto, atualmente, essa exigência não é uma realidade, apesar de muitos terreiros tradicionais ainda estarem localizados em locais afastados, em busca desse contato com uma natureza e devido a condições sociais repressivas.

Em horários diferentes das cerimônias, o barracão também é utilizado para a socialização dos filhos de santo, e as crianças podem conviver e trocar experiências a partir de brincadeiras, muitas vezes imitando as danças e os toques de atabaques dos adultos – metodologia inerente à tradição oral.

Outros locais comuns em um terreiro são a casa de Exu, o roncó, a senzala, a casa dos eguns e a sala de jogo. Cada um desses locais tem

suas práticas e exige cuidados específicos, e alguns filhos de santo são designados como responsáveis por cada um deles. Dessa forma, diversas obrigações dentro dos fundamentos da religião, também chamadas preceitos, se fazem necessárias, e é muito comum que esses preceitos sejam cumpridos semanalmente. A demanda e a responsabilidade de todos os filhos são muito grandes, e o pai de santo exige total respeito e competência nos afazeres. Justifica-se tal dedicação e seriedade por respeito aos orixás, considerados os protetores e detentores de todo o axé (a energia protetora da casa).

Figura 2 – Tata Kylonderu (Rodolfo dos Reis) dentro do antigo barracão da Casa de Angola Kyloatala, em outubro de 2019[3]



Fonte: acervo pessoal do autor

As nações

Para cada nação do candomblé há uma língua específica. Na nação Ketu por exemplo, babalorixá é o termo para o pai de santo ou

3 Esse barracão foi substituído por outro de alvenaria em 2020.

ialorixá para a mãe de santo; no candomblé angola, que se utiliza da língua bantu e não a iorubá, referencia-se o pai de santo como *tata nkise* e a mãe de santo como *mameto nkise*. De maneira geral, observamos vários aspectos que se diferenciam nas nações, de acordo com a origem de cada uma delas. Porém, há também muitas semelhanças e características em comum:

- o aprendizado se efetua pela oralidade (sem muitos questionamentos) e por sentimento e observação;
- a oralitude é reconhecida como ciência primordial que se dá por meio de passagens históricas mitológicas contadas pelos mais velhos;
- os participantes se entrelaçam e são reconhecidos como família de santo ou povo de santo em suas comunidades;
- os fundamentos são conquistados nos elementos rituais e nos conhecimentos sacerdotais, sempre acompanhados pelo pai ou mãe de santo;
- o barracão é o espaço principal para as festividades ou toques, e cada espaço representa uma simbologia específica que guarda os segredos da casa;
- outros espaços ao redor da roça representam a simbologia ancestral e os segredos da família ancestral da casa;
- as entidades são homenageadas nos rituais, com alimentos e ferramentas específicas, na dança, cantos e toques;
- a iniciação de cada indivíduo que se tornará um filho de santo transpassa saberes ancestrais, por meio das obrigações mediadas pelos sacerdotes de cada casa;
- no conjunto musical há predomínio de instrumentos de percussão;
- os ogãs[4] precisam saber cantar, tocar e narrar uma história rítmica reconhecível pelas divindades;

4 Músicos do candomblé que atuam na formação do conjunto musical do rito em que acontece a relação com a dança e as divindades. Podem tocar agogô (*gã*) ou atabaques e também precisam saber os cantos.

- a função percussiva transpassa a questão musical e pode ser considerada linguagem, pois é a partir dela que se dará ou não a comunicação para a incorporação das entidades;
- há uma vestimenta específica para cada orixá e festa;
- há comidas específicas para cada orixá;
- as danças são no sentido anti-horário;
- há incorporação de entidades em muitos participantes, independentemente de qualquer obrigatoriedade;
- muitos elementos da natureza representam todo o sentido dessa cultura, assim como os orixás;
- na nação Angola, o intervalo utilizado na afinação dos atabaques é de uma 4ª justa (o mesmo dos surdos de primeira, segunda e terceira);
- na nação Ketu há um intervalo determinado também na afinação dos atabaques. Porém, como há utilização dos aquidavis, não existe, segundo alguns ogãs, a necessidade de um preciosismo na afinação, como no caso da nação Angola, na qual os atabaques são executados com as mãos.

> A questão da afinação é muito importante para a sonoridade do conjunto. O pai de santo já espera a mesma sonoridade sempre. Pode mudar um pouco, mas se não tiver no jeito, pode se preparar que vem bucha. Sempre cuido dessa parte, a afinação nos atabaques. Principalmente no Angola, temos essa marca.[5]

Cardoso relata a identificação dos filhos de santo com cada nação de candomblé da qual faz parte, o que traz uma sensação de pertencimento ao próprio grupo. Do mesmo modo, ele aponta para uma situação social de conforto em relação a um território que simboliza a prática afrodiaspórica:

5 Marcos Menezes (Tata Mukambila) em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 2 jan. 2019, no Teatro Décio de Almeida Prado, São Paulo.

> As mencionadas religiões são chamadas pelos seus próprios adeptos de "nação". Sendo assim, pode-se dizer que esse termo é utilizado como uma forma de distinguir a religião à qual o fiel pertence. É comum ouvir, por exemplo, entre os adeptos das mencionadas religiões afro-brasileiras, frases do tipo: "sou de candomblé, minha nação é Angola", ou "pertenço à nação Queto". (Cardoso, 2006, p.1 e 2)

É importante citar que para cada nação há uma sequência específica de cantos para os orixás. Outro detalhe é que, em cada nação dentro da tradição, se exige cantar e apresentar os orixás de forma única, o que não ocorre atualmente em muitas casas. Nesse sentido, é muito difícil controlar a pureza de uma tradição, já que muitos filhos de santo trazem aprendizados diversos de outros locais, ou seja, de outras nações. Cabe então ao pai de santo determinar até que ponto haverá flexibilidade para mesclar cantigas e toques de nações diferentes em sua casa em específico. No caso do Kyloatala, há uma preocupação constante em tentar controlar o repertório utilizado. Dessa forma, nesse lugar só podem ser utilizadas músicas da nação Angola, de origem bantu. Porém, na prática, isto não acontece, já que muitas outras influências chegam aos terreiros e é comum haver mistura entre nações. Ou seja, dificilmente encontramos terreiros com o chamado purismo em uma nação específica.

Por um lado, um ponto de destaque dessa mescla que então acontece é o repertório de diversas nações em momentos específicos de rituais. Por outro lado, também ocorre a tentativa de resgate da cultura específica de cada nação, e há uma série de discussões e estratégias para tentar controlar a pureza de cada uma, mesmo com o reconhecimento da dificuldade em determinar unidades próprias. Outra prática que determina a mistura entre nações como Ketu e Angola é a participação de indivíduos que tenham migrado de uma casa de Ketu para outra de Angola. No entanto, essa não é uma prática comum, pois normalmente a pessoa que muda de terreiro procura manter a nação de origem. Dessa forma, esse indivíduo

traz consigo um conhecimento e repertório específicos que poderão, em algum momento informal, ser compartilhados, permitindo misturas diversas.

A música: função e sentido coletivo

A música do candomblé não exerce papel meramente ilustrativo ou coadjuvante, pois ela lidera estruturalmente um xirê, sendo um dos elementos mais importantes na macroestrutura. Notamos essa importância ao observar uma performance, já que o rito se inicia e se conclui juntamente com a música. No caso dos toques – padrões estruturais feitos pelos atabaques e que são utilizados para a dança dos orixás –, é necessário o conhecimento de toda a mitologia que representa a característica de cada divindade reverenciada no xirê, pois para cada uma delas há um vocabulário próprio. Esse ponto importante ocorre porque **há uma representação dramática na dança que ora é impulsionada pela música, ou seja**, pelos toques de santo, ora é respondida pelos ogãs, por meio dessa comunicação entre os dançarinos e os músicos.

Essa conexão e caminho desenvolvido pelos ogãs com o povo de santo remete à mesma situação entre ritmistas e passistas – rainha, princesa ou madrinha. Essa comunicação e decisão do que acontecerá no momento, seja do xirê, seja de um desfile, acontece pela forte relação entre seus atores, embasada na experiência dos indivíduos com o vocabulário e na capacidade de improvisação e adaptação, de acordo com o contexto. Em ambos os casos, o enredo do ritual é construído de forma dependente daquilo que é proposto pelo percussionista. Daí a necessidade de bastante experiência e conhecimento em ambas as funções.

O povo de santo do candomblé geralmente afirma que cada toque é para apenas um orixá. No entanto, observamos que muitos desses toques são reproduzidos para vários orixás, dependendo da nação de candomblé que está sendo considerada. Ocorre também o uso de nomes variados para os mesmos toques.

Cardoso (2006, p.247) traz algumas das possibilidades de utilização dos toques e cantos sagrados em reverência aos orixás:

> O aderé que comumente está associado a Ogum, também é utilizado para acompanhar uma canção de Oxalá; o ijexá, toque de Oxum, acompanha cantigas de quase todos os outros orixás; e assim ocorre com vários toques. Nesses casos, o toque perde a exclusividade com a divindade à qual comumente está associado e a canção passa a ser o referencial da divindade, homenageada através do canto. A uma cantiga para Ossaim, acompanhada pelo ijexá, por exemplo, falar-se-á, entre o povo-de-santo, que se está tocando para Ossaim.

Música como linguagem

De maneira a compreender a percussão do candomblé como linguagem, no sentido de comunicar-se com a dança a partir dos toques e vocabulários específicos desse conhecimento percussivo ancestral, utilizamos alguns conceitos formulados na tese de Cardoso (2006, p.46): "A música na religião nagô tem um objetivo que vai além de, simplesmente, despertar o prazer estético. No candomblé, a música cumpre o papel de comunicar, ela é um código com fins dialógicos".

Esse entendimento embasa o presente trabalho, exatamente por percebermos, no decorrer da investigação, que há um desdobramento dessa concepção nas baterias das escolas de samba, com destaque para a conversa (musical) do primeiro repinique com as passistas. O orixá Exu é muito representativo nesta função – a de comunicação e ponto de partida para os atos –, o mesmo que ocorre com a função dos primeiros repiniques em uma bateria. O diálogo e a possibilidade de continuidade somente ocorrem após as saudações a Exu no candomblé, assim como após a chamada de repinique nas escolas. Outras características e similaridades também se apresentam, como a possibilidade do erro e do acerto, a contradição, a provocação, a criatividade, a ousadia e a liberdade, tanto para os

indivíduos que tocam os chamados ripas de bossa quanto para aqueles que tocam para o orixá Exu, com provocações e insinuações ao desafio, típico comportamento desse orixá.

Os instrumentos

Como sabemos, a música do candomblé é produzida pelo canto e, de forma geral, pelo toque dos atabaques – rum, rumpi e le – e do gã, juntamente com outras sonoridades corporais como as palmas e os próprios passos dos filhos de santo em performance.

Os instrumentos nessa religião transcendem a mera concepção material de um objeto que produz som: eles também são considerados entidades e, em alguns casos, passam por ritos específicos, como no caso dos atabaques que são alimentados como se alimenta um orixá e, por vezes, recebem inclusive nomes carinhosos, sendo tratados como a própria entidade.

A seção mais conhecida de instrumentos é o próprio conjunto percussivo: os três atabaques e o gã. Também há os considerados instrumentos de fundamento. Novamente Cardoso os definiu dentro dos seguintes critérios: as organizações sonoras e a frequência de utilização deles nos rituais. De uma forma geral, os considerados instrumentos de fundamento aparecem menos vezes nos rituais e são executados por outras pessoas além dos ogãs, músicos conhecidos popularmente pela execução de atabaques. Já os instrumentos do conjunto percussivo aparecem frequentemente nos rituais e apresentam maior complexidade de repertório e aspectos técnicos para sua execução: "[...] os instrumentos de fundamento representam a essência da força do próprio orixá; esses instrumentos simbolizam o poder da divindade. Um exemplo dessa força [...] vem da ligação desses instrumentos com o fenômeno da possessão. Enfim, o fundamento, em geral, faz parte do tabu dessa religião" (Cardoso, 2006, p.47)

O conjunto percussivo tradicional

Entende-se por conjunto percussivo tradicional o mencionado trio de atabaques rum, rumpi e lé, além do gã – instrumento que tem a função de chamar os ogãs para a entrada dos atabaques e possui a função de guia estrutural devido a sua característica de condução constante do timeline (uma célula rítmica sem variação do começo ao fim de cada toque). O gã pode ser substituído por um agogô com campanas duplas chamado de gonguê no candomblé Angola, instrumento similar ao utilizado no samba. Outros instrumentos que podem excepcionalmente ser utilizados como gã são o *cowbell* ou o bloco sonoro.

Figura 3 – Gãs em exposição no Ile Asé Omo Ose Igbá Alatan, em outubro de 2019[6]

Fonte: acervo pessoal do autor

6 Instrumentos confeccionados pelo ogã Marcos Vinícius Alves Correia (Vinícius de Oxalá).

Compreende-se por gã um idiofone (instrumento que produz som pelo próprio corpo) de apenas uma campana que será executado na maioria das casas com uma baqueta de madeira. É muito comum que esse instrumento não suporte a intensidade sonora excessiva direcionada na sua execução e soe de forma distorcida. Esse instrumento é referencial para a indicação do andamento, já que ele inicia o toque pelo timeline antes dos outros três atabaques. Em muitos casos, mesmo que ele indique sonoramente um determinado andamento, há uma aceleração do andamento quando os atabaques entram.

Essa mesma variável do que se espera em relação ao andamento ocorre nas baterias, principalmente nas chamadas *retomadas* – quando a bateria realiza a transição de um breque para o retorno da levada –, havendo uma aceleração natural que deve ser considerada como flexibilidade intrínseca a essas musicalidades. É muito comum o gã começar em um andamento e, na entrada dos atabaques, ocorrer uma aceleração, que pode ser discreta ou com mais diferenciação entre o que foi proposto inicialmente pelo gã. Para que ocorra a sincronia do conjunto – atabaques e gã –, é necessário que ele também acelere até se ajustar e conseguir ficar no mesmo andamento dos outros instrumentos. Caso haja necessidade de um andamento mais lento, o pai de santo poderá solicitar a interrupção abrupta da performance dos ogãs e pedir para recomeçar mais lento. Observamos essa prática em diversas festas no Kyloatala.

Como dissemos, o gã é um instrumento referencial por executar o timeline e pelo destaque de sua sonoridade metálica. É bastante comum que ele seja executado por um ogã bastante experiente, como é o caso de João Talabi – filho de santo da Casa de Angola Redandá que atua também na Casa Kyloatala em dias de festas mais importantes. Nesse caso, é ele quem conduz todo o ritual em parceria com o pai de santo local, a partir do timeline e do amplo repertório cantado nos xirês. O gã também é o principal referencial para todos os outros filhos da casa, pois apoia ritmicamente todos os cânticos. Nas baterias ocorre o mesmo, tanto com o naipe de agogôs de quatro campanas quanto com o naipe de tamborins, que executa o timeline mais conhecido e referencial para toda a comunidade – o telecoteco.

O conjunto dos atabaques é formado por três peças já citadas: rum (grave), rumpi (médio) e lé (agudo). No candomblé Angola esses mesmos instrumentos são chamados originalmente de *kasumbi*, *mukundu* e *txina*, respectivamente. Segundo Tata Mukambila (ashogum da Casa Kyloatala), alguns termos são utilizados do Ketu de forma geral, porém cada nação possui um tronco linguístico e suas características específicas: "a nagotização, a mistura, a milonga como é falado, as pessoas acabaram assimilando muito o Ketu e esqueceram o Angola. Até por conta de o Ketu ser mais aberto, mais expansivo em número de pessoas e adeptos. Ficaram sendo mais utilizadas as palavras e costumes iorubanos do que o próprio Congo Angola".[7]

Vale destacar que dentro da musicalidade africana utiliza-se uma trilogia de tambores que determina essa concepção em algumas outras culturas pelo mundo. Como exemplo, podemos citar os três batás cubanos, as três alfaias do maracatu, os três berimbaus da capoeira e os três surdos das baterias, todos eles com intervalos e funções específicas complementares em suas execuções. Essa relação é tão significativa que os intervalos de quarta ou quinta justa utilizados na afinação entre os atabaques são os mesmos entre os surdos de primeira, segunda e terceira. No entanto, na prática, essa teorização não é necessária, pois a metodologia utilizada é a da tradição oral.

Os materiais utilizados para a confecção dos atabaques são madeira, ferro e peles animais que, em alguns casos, têm os pelos mantidos. Há também diferenciações na própria constituição desses instrumentos, como é o caso da utilização das cunhas (estacas de madeira que são batidas para aumentar a tensão das peles, utilizadas especificamente no candomblé de nação Angola) e dos parafusos de afinação, nesse caso um procedimento mais atualizado de confecção industrial e estabelecido no trio de atabaque do candomblé de nação Ketu.

---

7 Marcos Menezes, em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 28 nov. 2020, na Casa de Angola Kyloatala.

As células rítmicas utilizadas nos toques variam entre as nações. Na nação Ketu, normalmente, os atabaques rumpi e lé utilizam as mesmas frases e são executados por aquidavis. Na nação Angola há uma maior diferença entre as levadas utilizadas no rumpi e no lé. O rum apresenta função idêntica em ambas as nações: conduzir o discurso musical variado e trocado com a dança.

Vejamos o que Cardoso (2006, p.57) relata sobre o rum:

> De fato, as frases musicais mais complexas cabem ao rum. Mas sua complexidade não se resume às organizações sonoras, mas, também, às relações que extrapolam o âmbito do som. Ao rum é atribuída a função de dialogar, de apresentar frases musicais distintas e, por meio dessas, enviar ou responder aos vários tipos de mensagens que existem nos rituais de candomblé.

Cardoso (ibidem, p.58) também apresenta alguns detalhes sobre a musicalidade produzida pelo chamado conjunto percussivo tradicional (atabaques e gã):

> A música advinda desse quarteto é denominada, pelos próprios adeptos da religião nagô, de toque. Ou seja, cada toque é constituído de frases musicais distintas, tocadas no rum, e ostinatos que, generalizando, se mantêm todo o tempo, tocados nos demais instrumentos. Outra característica do toque é que, de maneira geral, cada um é associado a um orixá.

Há uma enorme dedicação do alabê para que ele possa dar conta do amplo repertório utilizado nos rituais, nos quais o canto não é separado dos toques. Todo ogã precisa conhecer uma série de cantigas que serão cantadas juntamente com os toques. Conhecer os toques dos atabaques é também conhecer muitas cantigas que compõe o panteão dos orixás cultuados no candomblé brasileiro.

Nesse sentido, podemos considerar o corpo como outro instrumento que também compõe o conjunto musical do candomblé. Vale lembrar que, em um processo iniciático, o ogã também aprende

alguns passos das danças de alguns orixás, o que mostra a enorme complexidade desse amplo conhecimento. A tríade ritmo, voz e movimento não é uma escolha, mas sim uma determinação, e ao mesmo tempo é um processo natural de aprendizado que se consolidará apenas com o tempo de convívio de cada pessoa envolvida em seu terreiro.

Outros instrumentos essenciais ao ritual

Os chamados instrumentos de fundamento mais conhecidos são os seguintes: adjá, arô, cadocorô, xerê e o xaorô – este último utilizado no pé dos iniciados dentro do roncó. Por motivos éticos da tradição religiosa, não nos é permitido descrever maiores detalhes dos acontecimentos desse espaço de iniciação na religião, ao passo que conseguimos informações relevantes justamente por fazer parte. Dentro de nossa investigação, também nos cabem o respeito e os cuidados mantidos por gerações em relação às estratégias de preservação específica dentro de algumas necessidades dos preceitos religiosos.

Cada um dos preceitos está associado a alguma divindade. Para alguns autores como Angela Lühning (1990, p.48), esses instrumentos de fundamento deveriam ser classificados como instrumentos rituais, e não como musicais. Nesse sentido, concordamos com Cardoso, por compreender a dupla função deles. Ou seja, ao mesmo tempo que são instrumentos fora do conjunto consagrado, também funcionam musicalmente durante os rituais. São reconhecidos exatamente pelas sonoridades únicas que se somam no conjunto de todas as outras, impulsionando determinadas ações a partir de suas execuções pontuais.

O *adjá* é constituído de duas campanas com arruelas amarradas dentro. É o mais utilizado nos rituais e tem a função de atrair os orixás do início ao fim dos rituais. Um exemplo da sua utilização: quando algum yawó (médium) está prestes a incorporar um orixá e uma ekédi de maior graduação na casa, ou mesmo o próprio pai de santo. Mesmo quando incorporado, o adjá é balançado para que

o orixá se mantenha no local. O adjá está associado a Oxalá – orixá considerado como a maior divindade do panteão iorubá e em outras etnias. Por esse motivo, ele é o mais utilizado de todos na seção de instrumentos de fundamento.

> Também demonstrando a associação do instrumento de fundamento com a possessão, Roger Bastide, sobre o adjá, observa que "quando o transe custa para se produzir, sacerdotes ou sacerdotisas agitam o *adjá* junto ao ouvido das filhas de santo que dançam, e não é raro que, importunada por esse ruído agudo e alucinante, a divindade se decida a montar em seu cavalo. (Cardoso, 2006, p.49)

"Montar seu cavalo" significa que a pessoa está sendo utilizada como transporte de outro corpo, no caso, do orixá que se utiliza de uma pessoa no ayê, quando desce do orum.

O *arô* é um par de chifres, normalmente de boi, que apresentam uma sonoridade opaca ao serem percutidos entre si. Esse instrumento está ligado ao orixá Oxóssi e, por esse motivo, é utilizado nas festividades específicas para o caçador – função desse orixá dentro da mitologia africana.

O *cadocorô*, na nação Ketu, ou *corocolô*, no candomblé Angola, é constituído de duas campanas de ferro como as que conhecemos no agogô, porém nesse caso elas são separadas e executadas percutindo-se uma contra a outra. É um instrumento associado ao orixá Ogum, o grande guerreiro. A habilidade em trabalhar com o elemento ferro faz parte de um conhecimento tecnológico avançado do povo africano, fato apontado por vários historiadores, e esse orixá representa justamente isto.

O *xerê* é praticamente um maracá, o mesmo chocalho utilizado na música indígena. Constitui-se de uma cabaça com sementes dentro, presas em um cabo, executado por algum filho de santo específico em festas para Xangô. Nesse aspecto, observamos elementos da mescla entre a cultura afro e indígena existente no candomblé, assim como no caso da incorporação dos caboclos no chamado candomblé de caboclo e em outras nações (no Kyloatala, o Seu Arariboia).

Figura 4 – Tata Kylonderu exibindo o cadocorô/corocolô no Unzo Kyloatala, em outubro de 2019

Fonte: acervo pessoal do autor

Há também um pequeno sino, com sonoridade aguda e estridente utilizado em vestimentas do orixá Omolu – o senhor da cura e das enfermidades – e outro sino preso com uma espécie de contraegum.[8] Esse instrumento representa como os indivíduos escravizados eram controlados, alertando o momento no qual o iniciado se distancia do roncó. Na iniciação, parte da metodologia utilizada serve como estratégia para demonstrar como os antepassados sofreram. Nesse caso, o instrumento contribui para o controle da movimentação dos filhos de santo em recolhimento.

8 Trançado de palha da costa que serve de proteção espiritual para o povo de santo. O contraegum normalmente é preso ao braço do indivíduo. Egum é o termo referente ao espírito da pessoa falecida.

Instrumentos secretos

Sabemos da existência de outros instrumentos utilizados em momentos específicos, apenas para o público da casa de candomblé. Um exemplo clássico na Casa Kyloatala, dentro dessas outras sonoridades, dá-se no conjunto de vasos utilizados para a cerimônia do axexê – uma espécie de funeral realizado pelos filhos da Casa quando um indivíduo dessa localidade é enterrado. Ainda não participamos desse tipo de cerimônia, mas fomos informados da existência desses vasos, bem como da performance e do repertório secreto realizados nesse momento.

Outros instrumentos que se encaixam nessa seção são três tambores parecidos com os *octobans*, confeccionados com tubos de PVC com uma pele nas extremidades. Esse trio de tambores seria utilizado especificamente por Exu Malungo na Casa Kyloatala. Apesar de nunca termos passado por essa experiência, enquanto participamos como filhos de santo dessa Casa presenciamos um local específico para a guarda desses instrumentos no local.

Instrumentos incomuns à tradição

Resolvemos citar nesta seção algo bastante específico que observamos na Casa de Angola Kyloatala e que nos chamou muito a atenção. Para alguns casos, como nas festas do caboclo Arariboia, é comum a utilização de outros instrumentos do naipe que não são da tradição do candomblé, o que indica que, nessa localidade, há uma abertura para outras sonoridades externas àquelas utilizadas dentro da tradição da religiosidade. Conforme mencionado, nessa Casa é comum a utilização do instrumento surdo – nesse caso um de 20'' e com pele animal, idêntico aos utilizados nos conjuntos de samba –, pandeiro de *nylon*, zabumba e triângulo. Há essa necessidade pela ascendência do caboclo da Casa incorporado por Tata Kylonderu – o caboclo Arariboia. Por ter um passado em terras distantes e dentro dessa cultura musical, é necessária a execução de ritmos e cantigas

nordestinas, por exemplo. Além disso, são necessários também para os chamados sambas de caboclo, como dissemos anteriormente. Nesse caso, o pandeiro e o surdo são essenciais.

Apesar de sabermos de diversas restrições em outras casas quanto à possibilidade de utilização de outros instrumentos além dos tradicionais (trio de atabaques e gã), percebemos uma tranquilidade nessa casa em relação à aceitação de outras sonoridades.

Outro fato que corrobora essa afirmação é termos presenciado a utilização de batás[9] pelo músico cubano Jorge Ceruto nessa casa. Segundo ele, o próprio Exu Malungo do Kyloatala (incorporado por Tata Kilonderu) solicita-lhe trazer os três batás, de maneira que estejam disponíveis para alguma festa específica para ele. Nesse caso, Ceruto, ogã da Casa com formação na santeria[10] cubana, também precisou levar os instrumentos (antes da festa) para que fossem consagrados pelo zelador. Somente após essa preparação é que o instrumento ficou disponibilizado para utilização dentro da religiosidade. Segundo o próprio zelador, antigamente era muito comum que os chefes de naipe, responsáveis pelas seções das baterias das escolas de samba, levassem algum instrumento para ser consagrado por algum zelador, de forma que esses chefes de naipe (que também seriam ogãs) pudessem utilizá-lo nas baterias. Segundo o zelador da Casa, apenas após essa consagração é que todo o naipe seria protegido espiritualmente por esse instrumento que representaria todos os outros utilizados pelos integrantes.

Esse procedimento também deixa bastante evidente a circularidade existente entre o candomblé e o samba (nesse caso, mais especificamente, com relação à bateria), para a qual é trazida a herança

---

9 Instrumentos reconhecidos pela utilização nos ritos afrorreligiosos em Cuba como a santeria, provenientes da Nigéria, mais especificamente do povo Iorubá, e posteriormente pelos lukumis cubanos. O batá é associado ao orixá Xangô e a formação tradicional tem três, com tamanhos, afinações e células rítmicas que se complementam, como as congas e os atabaques.

10 Termo reconhecido pelo culto aos santos adorados pelos escravos e ex-escravos africanos migrados para Cuba. Uma espécie de sincretismo com a mescla do catolicismo, assim como na umbanda brasileira, porém com uma rítmica mais complexa.

ancestral cultuada nos ritos afrorreligiosos. É interessante notar como tudo isso se mistura com os batás e a roda de samba formada especialmente para a referida festa. Ceruto nos informou que percorreu boa parte do Brasil em busca da consagração do instrumento, como os estados do Rio de Janeiro e a cidade de Salvador, sem ter sido aceito. Por ter forte vivência na santeria, por parte de sua família em Cuba, ele pretendia consagrar seus instrumentos e dar continuidade à religiosidade aqui no Brasil, país onde vive desde 1998. Isso ocorreu apenas no Kyloatala, pelo interesse mútuo entre ele e o zelador Tata Kylonderu – uma liderança inovadora, equilibrada e respeitosa dentro das tradições.

2
As escolas de samba e o Carnaval

Panorama

Definir o Carnaval no Brasil é algo bastante complexo, porém o fato mais significativo para o presente trabalho é que, apesar de toda a influência midiática, da imprensa, da comercialização, do embranquecimento e da descaracterização de elementos e sentidos iniciais, ele ainda é elaborado e realizado com predominância de indivíduos afrodescendentes (na totalidade da mão de obra para a construção das alegorias, fantasias, bateria, ala musical, entre outras).

Por um lado, no que se refere, por exemplo, à questão de poder nas escolas de samba, atualmente há uma série de questionamentos sobre a predominância de presidentes brancos, o que ocorre por diversos motivos como disputa de posições de poder social, motivos financeiros ou dominação hierárquica do branco sobre o negro, entre outros. Apesar disso, ocorre um processo natural de participação de pessoas das mais diversas etnias nas escolas de samba, pois essas instituições também foram pensadas para o compartilhamento de valores sociais coletivos. Ou seja, mesmo que a escola de samba seja algo mais característico da cultura negra, têm-se a intenção de compartilhamento com diversos setores sociais.

Por outro lado, há correntes conceituais e indivíduos que defendem que esse espaço é um dos poucos ainda existentes para a preservação da cultura negra. Notamos isso fortemente, por exemplo, naquilo que é preparado anualmente pelas escolas para o Carnaval de São Paulo e do Rio de Janeiro, considerado (midiaticamente) como "o maior espetáculo da terra". Assim, ao mesmo tempo que o Carnaval é visto como um ambiente "democrático", muitas vezes não o é, por conta de vários aspectos comerciais que o envolvem. No entanto, entendemos que isso não interfere no processo de preparação dos desfiles no decorrer de todo o ano nas quadras das escolas, e o que ocorre nesses momentos (ensaios e festas) é determinante para a vida dos sambistas.

Dessa forma, seus atores defendem esse território, que é utilizado como possibilidade existencial na qual seus valores, princípios e costumes são preservados, como acontece com o povo de santo nos terreiros. Para alguns sambistas, há necessidade de limitar o acesso como única forma de garantir a continuidade do seu próprio povo por meio de um conhecimento que não pode ser "tomado". Notamos então, que o conhecimento que circula entre os terreiros e as escolas é uma forma de resistência que resulta no reconhecimento dessas potencialidades pelos promotores desse espetáculo. Além disso, mesmo que aquilo que realmente se consagre nos processos anuais de preparação seja o desfile final, para os sambistas conta muito o que antecede esse momento, já que todos os processos promovidos pelas práticas culturais negras reforçam os valores e significados do próprio indivíduo e seu grupo. O desfile é uma celebração compartilhada, porém os pormenores e as práticas anteriores é que valem a própria existência desses indivíduos, pois a identidade individual e a coletiva são preservadas justamente nessas preparações (ensaios, elaboração de arranjos, decisões e metodologias diversas).

Sabemos que com a colonização tivemos a influência das tradições carnavalescas europeias, essencialmente do entrudo. Para Pegado (2005), o Carnaval chegou aqui no século XVIII trazido pelos portugueses, sendo o entrudo uma brincadeira de atirar bexigas com líquidos diversos. Já para Nelson Crecibeni, o período

correto seria o século XVII, também com o formato do entrudo. Para ele, nessa época, as autoridades tentavam coibir essa forma de manifestação pelo uso exagerado de substâncias insalubres que eram jogadas nas pessoas: "Por diversas vezes, as autoridades tentaram proibir os abusos praticados pelos foliões: este folguedo violento consistia em atirar nas pessoas não apenas água, através de cuias, bisnagas ou baldes, mas também farinha de trigo, cal e outros" (Crecibeni, 2000, p.15-6).

Segundo Tinhorão, o entrudo era algo um pouco diferente e permaneceu até o século XIX. Para ele, essa era uma festa na qual os escravos corriam pelas ruas sujando-se entre si, enquanto as famílias brancas jogavam das janelas de suas casas líquidos sujos nos participantes que estavam pelas ruas:

> O entrudo, do qual se tem notícia desde o início do século XVII [...] limitou-se até meados do século XIX a uma festa em que os escravos da Colônia e do Império saíam em correrias pelas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho, enquanto as famílias brancas, refugiadas em suas casas, divertiam-se derramando pelas janelas tinas de água suja sobre os passantes... (Tinhorão, 1991, p.111)

Ainda para Tinhorão, muitos autores tendem a direcionar todo o histórico carnavalesco para a cidade do Rio de Janeiro, principalmente pelo fato de ela ter sido a capital do país e apresentar grande diversificação social. Crecibeni (2000) também destaca características que corroboram as indicadas Tinhorão, observando ser importante compreender as que eram próprias do Carnaval paulistano, como por exemplo, das festas de Pirapora do Bom Jesus, com seu samba de bumbo, e também dos batuques de Piracicaba, Tietê e Capivari. Isso determina diferenças essenciais entre o samba do Rio de Janeiro e o de São Paulo, desde o período carnavalesco.

Refletimos sobre os relatos apresentados de Tinhorão e Crecibeni e, intencionando levar nossa discussão para a cidade de São Paulo, citamos Vinci de Moraes que, em seu livro *Sonoridades*

paulistanas, classifica esse momento como representativo de uma separação social entre a elite europeia que dominava a indústria cafeeira na época e o povo descendente de escravos. Estes últimos se tornariam ex-escravos e seriam, aos poucos, colocados nos bairros mais afastados da cidade de São Paulo, como o Campos Elísios, o Largo da Banana e a Barra Funda – bairro ainda hoje rodeado por diversas quadras de agremiações carnavalescas que continuam sendo dominadas pela mão de obra negra.

> A cidade no seu processo distorcido e perverso de crescimento deixava aos negros os espaços mais sombrios e afastados. Três áreas se constituíram na passagem do século passado para o século XX, como regiões de grande concentração negra: Barra Funda, Bexiga e Lavapés. Nesses bairros, os negros sobreviviam a partir das atividades marginais, do subemprego e dos baixos salários, morando instavelmente mas sempre arrumando tempo para manterem vivas suas histórias e memórias. (Moraes, 1997, p.61-2)

Moraes também apresenta uma versão sobre a origem do Carnaval pelo entrudo:

> Até a segunda metade do século passado, o entrudo – brincadeira de origem ibérica – englobava todos os modos de brincar o Carnaval nos centros urbanos e sua forma sempre foi livre e sem organização alguma, objetivando apenas a diversão e o banho d'água nos transeuntes, às vezes resvalando na violência. Com o tempo essa brincadeira tornou-se mais elegante, permitindo a participação das famílias, que brincavam entre si ou em disputa direta entre elas. (ibidem, p.78)

Segundo Moraes, todo o processo civilizatório influenciou as características do Carnaval paulistano. Para ele, houve uma separação proposital entre os chamados Grande Carnaval e Pequeno Carnaval, já que, enquanto os brancos ficavam nas janelas de seus casarões na avenida Paulista – tentativa de cópia da famosa avenida

Champs Élysées em Paris –, os negros, pouco a pouco, iam sendo conduzidos para essas outras regiões.

Para a professora Olga von Simson, referência no tema, o grande Carnaval baseava-se no Carnaval elitizado do luxo e do brilho, conhecido como Carnaval veneziano, o que de certa forma permanece atualmente nas escolas de samba, por meio da utilização de materiais como plumas, grandes carros alegóricos e fantasias luxuosas e caríssimas. O Pequeno Carnaval baseava-se nas tradições lúdico-religiosas portuguesas, negras e indígenas. Para a autora, já na década de 1840 o catolicismo era a religião oficial e a sociedade brasileira já tinha estrutura consolidada, o que favorecia a apropriação de culturas e formas de expressão diversas. Essa mistura, segundo von Simson (2007), se tornava possível principalmente pela religiosidade encontrada em todas as camadas da sociedade, nas quais eram comuns manifestações e festas não religiosas, sempre em contrapartida às procissões promovidas pela Igreja, o que resultaria em algumas das características que hoje temos no Carnaval, como a mescla de um pouco de todos esses elementos nos desfiles carnavalescos. Porém, umas das maiores marcas do Carnaval atual é a reprodução de elementos culturais negros, entre eles a construção rítmica de uma bateria.

Nogueira (2008) destaca o mesmo exemplo de Moraes e von Simson, reforçando esse conceito de Carnaval "grande" e "pequeno". Para ele, do Grande Carnaval participava a elite da cidade, que se encontrava nos bailes de máscaras realizados com o uso de muito luxo e brilho nos salões de festa; do Pequeno Carnaval participava a população menos favorecida, que realizava suas brincadeiras nas ruas. Trata-se, claramente, de uma separação intencional, estabelecida pela própria elite que, de forma geral, não reconhece a cultura popular e mantém uma visão eurocêntrica e hegemônica instituída na colonização. Na realidade, uma total separação mostra-se impossível, pelo fato de que a própria elite também colaborou para a organização e reconhecimento do Carnaval por meio do poder público e do estabelecimento de determinadas leis:

> O processo de organização da nova festa carnavalesca, pautada na junção de interesses das manifestações do Grande Carnaval e Pequeno Carnaval, representados respectivamente pela elite e povo, dar-se-ia a partir do século XX com a imposição gradativa de regulamentações cada vez mais estruturadas por parte do poder público como, por exemplo, policiamento ostensivo nos locais da festa, itinerário previamente definido aos grupos carnavalescos e logradouros roteirizados. (Nogueira, 2008, p.52)

Para Tinhorão, isso determinaria o início dos cordões carnavalescos. Essas agrupações são responsáveis pelo formato inicial das conhecidas escolas de samba, que foram se modificando e crescendo em setores hoje conhecidos como alas, entre elas a bateria. Em seu relato, além de todos os envolvidos, há destaque inicial para o povo negro na formação dos cordões e no uso de instrumentos de percussão:

> Obrigado à adoção de formas mais disciplinadas de brincar nas ruas, por forças de repetidas repressões policiais contra o entrudo, o povo lembrou-se de paganizar a estrutura das procissões e no correr da segunda metade do século XIX apareceram os cordões [...] primeiros núcleos de criadores da autêntica música de Carnaval. Integrados por negros e mestiços, e logo pelos brancos das camadas mais humildes da cidade, os cordões apresentavam-se como uma massa mais ou menos compacta de fantasiados, que, ao som de instrumentos de percussão, avançavam pelas ruas. (Tinhorão, 1991, p.113-4)

Segundo Pegado (2005, p.21), há também uma influência ibérica (apontada anteriormente por Moraes):

> Em 1846 um fato marcaria para sempre a história do Carnaval carioca e brasileiro. O sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes, o Zé Pereira, querendo lembrar os tempos de romaria e festanças lusas, saiu às ruas no sábado de Carnaval, acompanhado de patrícios já "alegres" das doses de vinho e aguardente, batucando

> zabumbas e tambores. Foi tanto o sucesso, que no Carnaval seguinte, pequenos grupos, munidos de tambores e latas, popularizaram o gênero. Este, aliás, ao bater o bumbo com competência e precisão passou a ser considerado o precursor do surdo de marcação, hoje fundamental e existente em todas as baterias de Escolas de samba.

Tinhorão afirma que os ranchos – grupos que saíam em procissão, ao som de marchas de rancho – tentavam disciplinar o Carnaval, organizando e estabelecendo critérios para que não saísse do controle, visando à diminuição da violência característica do entrudo. Com relação à criação dos dois gêneros musicais que correspondiam a essa nova forma de organização – a marcha e o samba –, afirma que "o estilo de passeata de ranchos, blocos e cordões estava pedindo um ritmo marchado, necessariamente binário, com acentuação no tempo forte, e cuja marcação deveria facilitar o avanço da massa de foliões" (Tinhorão, 1991, p.120).

Voltando ao processo que estabelece o que hoje conhecemos como escolas de samba, observamos então que a sequência correta de tal evolução seria: a) corsos, b) ranchos, c) cordões e d) escolas de samba. O corso foi o início desse processo, quando a elite assistia pelas janelas dos casarões o desfile de carros na avenida Paulista. De certa forma, é o mesmo que ocorre hoje em dia com o desfile das escolas de samba, pois os carros alegóricos substituíram os carros de passeio, e o público, em vez de ficar nas janelas, fica nas arquibancadas do Anhembi (no caso da cidade de São Paulo). No Rio de Janeiro, o sambódromo é chamado de Marquês de Sapucaí. No Brasil inteiro existe esse tipo de estrutura para a apreciação de desfiles carnavalescos.

Outra semelhança ocorre nos desfiles de festividades das cidades, como o de Sete de Setembro. Nesse caso, o público fica em pé na rua assistindo, o que também acontecia antigamente nos desfiles carnavalescos. Em São Paulo, por exemplo, pontos conhecidos de desfiles carnavalescos foram a Avenida Tiradentes e a Avenida São João. Nesta última, até hoje, acontecem desfiles de blocos carnavalescos e escolas de grupos menores, os chamados grupos de acesso. Vale lembrar também que os blocos (que têm estrutura parecida à

de uma escola de samba, porém menor) participam de uma avaliação classificatória, podendo mudar de grupo. Há também outros blocos de rua pela cidade que não seguem o modelo de uma escola e podem desfilar ao som de outros estilos musicais. Os blocos com o formato de escola representam suas comunidades e mantêm tradições, valores e significados.

Apesar de os blocos carnavalescos serem mais conhecidos atualmente, não podemos esquecer das agremiações que deram origem às escolas atuais, como o citado cordão. Eles eram formados por um grupo de foliões mascarados acompanhados por um conjunto de sopros e percussão conduzido por um mestre que utilizava um apito. Esse novo formato de grupo era relativamente pequeno e tinha como base núcleos familiares, como aponta Osvaldinho da Cuíca: "Na realidade, não passavam de pequenas turmas de familiares, vizinhos e amigos que saíam às ruas com figurinos simples, feitos em casa, e com formação musical muito reduzida e improvisada" (Cuíca; Domingues, 2009, p.46).

O cordão mais conhecido em São Paulo, por ser reconhecido como o primeiro a se estabelecer na cidade, foi o Grupo Barra Funda, formado em 1913 (e com fundação em 12 de março de 1914). Diferentemente do Rio de Janeiro, os cordões em São Paulo utilizavam o chamado baliza, já existente nas bandas e fanfarras de música com a mesma formação instrumental (sopros e percussão). O baliza fazia coreografias e brincadeiras com o público, realizando uma espécie de abertura para todos os outros participantes que se apresentariam durante o desfile. O baliza é considerado, por relevantes sambistas e estudiosos do tema, a origem da conhecida comissão de frente das escolas atuais. Na verdade, o que ocorre é que inicialmente havia diferenças entre Rio e São Paulo, e posteriormente houve reprodução do modelo carioca até os dias atuais. O chamado samba rural é uma marca característica em São Paulo e, segundo alguns sambistas de gerações anteriores, pode ser menos evidenciado em relação ao modelo do desfile carioca adotado.

Um dos grandes precursores do Carnaval paulistano foi Dionísio Barbosa, fundador do Grupo Barra Funda – o primeiro cordão da

cidade. Ele era compositor, pandeirista e remodelou as marchas do Carnaval carioca ao seu estilo: "Como em toda a história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais e de antipatia por parte das autoridades brancas. Assim se destacou a liderança do negro Dionísio Barbosa, pois fundou o primeiro cordão carnavalesco em São Paulo, num tempo em que para sair às ruas era preciso muita fibra" (Carvalho apud Moraes, 1978, p.86).

Segundo esse relato, observamos, mais uma vez, que os autores reforçam uma maior participação de descendentes afro-brasileiros como precursores das escolas de samba. Crecibeni (2000, p.20) reforça a presença dos negros nos cordões e também relata alguns elementos estruturais desse tipo de agremiação, que seriam substituídos por outros nas futuras escolas:

> Formados pelos negros e pelas camadas mais pobres da população, adotando um desfile em forma de procissão durante suas andanças pela cidade, não tinham enredo, apenas um tema, e desfilavam com abre alas, balizas, porta-estandarte, rei, rainha, um grupo feminino e ao som de conjuntos instrumentais de corda e sopro e ao ritmo do batuque quando paravam. Com predomínio de instrumentos pesados, foram certamente os antepassados das Escolas de samba. Alguns relatos dão conta de que os grupos desfilavam com animação, até encontrar um grupo rival, quando então era travada violenta pancadaria.

Outro fato que corrobora a tese de que as escolas se originaram dos cordões é a existência do cordão carnavalesco Vai-Vai (fundado na década de 1930) que deu origem à escola homônima no bairro do Bixiga. Do mesmo modo, temos o Grupo Barra Funda, que coexiste no GRCSES Camisa Verde e Branco no bairro Barra Funda.

A partir da mistura de elementos existentes nos grupos relatados, temos a origem das escolas de samba em núcleos familiares permeados pela herança cultural ancestral. Esses saberes persistiram durante a evolução desses grupos e resistem, em forma de

conhecimento compartilhado coletivamente pelos atores envolvidos no processo da tradição oral. O Carnaval se popularizou e, apesar de várias influências externas (mídia, imprensa e comércio), preserva o conhecimento e a tradição na coletividade dos afrodescendentes.

> As Escolas de samba, tal como nos cordões, sempre traziam a marca de origem – o sistema "familiar". Tão importante que dela poderia depender o sucesso ou o desaparecimento da Escola, como disse Inocêncio Tobias: – "é que a Escola de samba, morre o cabeça, acaba". (Moraes, 1978, p.54)

Por um lado, é interessante destacar que essa relação e respeito pelo núcleo familiar, característica da cultura popular, também se mostra bastante presente nos ritos afro-brasileiros, entre eles o candomblé, já que os ensinamentos são normalmente passados de pai para filho. No caso da Casa de Angola Kyloatala, por exemplo, Tata Kilonderu se orgulha muito em falar que ele foi escolhido para levar o nome de sua família, sendo o sucessor de sua mãe: Mameto Vanda Pereira dos Santos (Bandadeloyo), fundadora do Inzo Kyloatala, sacerdotisa responsável por iniciar toda a família. Muitos outros irmãos e cunhados e inclusive a própria esposa de Kilonderu possuem cargos relevantes na Casa e promovem a continuação de todo esse conhecimento, o que também acontece nas escolas de samba.

Por outro lado, todo esse conhecimento sempre foi desafiado, de maneira que, mesmo com toda essa herança cultural significativa, há uma tendência a recusá-la. Por exemplo, ao mesmo tempo que o Carnaval se torna um negócio lucrativo, a grande mídia promove uma história do Carnaval bastante estereotipada que mascara todo o conhecimento e profundidade dessa produção cultural permeada pelo saber ancestral afrodiaspórico. Essa visão, principalmente no início de surgimento das escolas, estabelece que essa cultura representa certa ameaça ao controle social:

> O samba [gênero musical] [...] e, principalmente, a primeira [agremiação] são produtos da década 1920 e do bairro do Estácio de

> Sá, uma parte da zona de obsolescência em torno do centro do Rio de Janeiro, habitado por imigrantes, negros, operários, estivadores, prostitutas e malandros, moradores de cortiços, morros e favelas circundantes, cujos hábitos, costumes e festividades eram desdenhados pela elite e reprimidos pela polícia. (Fernandes, 2012, p.2)

A origem da expressão "escola de samba" encontra-se no já citado bairro do Estácio do Rio de Janeiro, por volta de 1925:

> Quanto à denominação "Escola de samba", deveu-se a uma natural vaidade dos Bambas do Estácio – alguns já compositores profissionais na ocasião – que, querendo se distinguir dos rivais, proclamavam-se professores, pois, além de viverem na vizinhança da Escola Normal (que formava professores), então localizada no Largo do Estácio, eram, afinal, os criadores de um novo samba. (Severiano, 2008, p.119)

Tinhorão (1991, p.169) aponta uma provável época para o surgimento dos sambas-enredo e seus objetivos: "O samba-enredo, criado pelos compositores das escolas de samba para contar em versos a história escolhida como tema do desfile carnavalesco, surgiu a partir da década de 40". Já para Narloch, esses novos sambistas que se autointitulavam professores ("novos bambas do Estácio") submeteram-se ao que ele chama de marketing da pobreza, produzindo um novo estilo de samba em oposição a "velhos" compositores como Donga, Sinhô e Pixinguinha, cujas músicas não pareciam tão brasileiras assim. Narloch (2009, p.163) também afirma que "apesar do desdém dos velhos compositores, o samba do Estácio, acompanhando o enredo das escolas, ganhou o país pelas rádios e como propaganda de Getúlio Vargas". Aqui, entendemos que Narloch faz uma crítica ao projeto de Nação, determinado politicamente para aproveitar a popularidade do samba como representante de um modelo de sucesso social.

Nesse período, por ordem do governo de Getúlio Vargas, as escolas de samba (por meio de seus enredos) foram utilizadas como

ferramenta de exaltação e, com a intenção de evitar a repressão por parte da polícia, ajudaram a contar uma falsa história de democracia e igualdade social dentro do país. Atualmente, os sambas-enredo ainda são utilizados para contar uma história idealizada sobre determinado tema, em troca de apoio financeiro de alguns patrocinadores. Nesse processo, observamos várias transformações e interferências em características identitárias nas escolas, que se submetem às escolhas daqueles que nelas investem, o que gera outro ciclo vicioso de dependência mútua e direciona as escolas para outros interesses e objetivos, com base na ideia de existência de certo poder paralelo ilusório.

Antes dessas transformações, como já citamos, os blocos e escolas coexistiram sem problemas até 1934, o que teria contribuído para uma maior aceitação por parte do poder público: "A preocupação dos primeiros organizadores de Escolas de samba era simplesmente a de conferir uma certa respeitabilidade aos seus blocos (até pelo menos 1934 as denominações bloco e Escola de samba coexistiam sem preferência), afastando assim a humilhante perseguição policial" (Tinhorão, 1991, p.169).

Vejamos o que Narloch (2009, p.145) traz sobre as interferências políticas da época:

> Em 1937 [...] foi instituído que todos os Sambas Enredo deveriam homenagear a história do Brasil [...]. Esse Carnaval disciplinado e patriótico não nasceu só por imposição do governo: os grupos também aderiram espontaneamente a ele. A Deixa Falar [...] desfilou em 1929 usando na comissão de frente cavalos da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Três anos depois, o samba-enredo da Escola era A Primavera e a Revolução de Outubro, em homenagem à tomada de poder de Getúlio Vargas em outubro de 1930. A apresentação contou com participantes vestidos de militares.

Contestamos, no entanto, a "adesão espontânea" citada pelo autor, no sentido de se utilizarem elementos da própria opressão social nos enredos e desfiles. Nesse momento, o samba teria sido

mais bem aceito, espalhando-se pelas cidades com um maior alcance, dentro dessa estratégia de parceria com a imposição de controle e segurança social. Teriam então surgido novos agrupamentos que se estruturavam pouco a pouco, desenvolvendo temas, e apresentando-os pelas ruas do Rio de Janeiro, com controle e organização reconhecidos pelos órgãos federais. Filhos de sambistas da época relatam que essa prática tinha o objetivo de legalizar essas agrupações junto à polícia.

A própria utilização de termos como "social" e "cultural" no nome das agremiações deriva desse "reconhecimento", uma tentativa de mostrar a importância desses locais como formadores da sociedade. É por isso que, de forma geral, as escolas têm em seus nomes oficiais siglas incluindo as letras *s* e *c*: GRCSES – Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Camisa Verde e Branco, GRCSES – Grêmio Recreativo, Cultural e Social Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, GRCSES – Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Rosas de Ouro e o GRCSES – Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Império de Casa Verde. Ou seja, tudo isso colaborava e ainda colabora para uma maior aceitação das escolas pelo poder público. A própria valorização de enredos patrióticos nos desfiles, já discutida, resultou em patrocínios para os concursos oficiais de desfiles de escolas de samba de 1943 a 1945.

Como decorrência desse processo de evolução do Carnaval em parceria com o poder público, o que era considerado como uma possível variação de bloco de rua começou a se determinar como evento da cidade, já com a utilização do termo escola de samba no ano de 1932, no primeiro desfile de escolas com a participação de dezenove grupos. Em 1935, três anos depois, ocorreu a legalização das escolas de samba e a oficialização dos desfiles. A partir desse período, o Carnaval cresceu e começou, de forma progressiva, a representar cada vez mais a cultura brasileira, tanto dentro quanto fora do país. Em decorrência desse crescimento, as escolas de samba tiveram um aumento relevante do número de componentes: "Foi pois quando o número de componentes das Escolas começou a crescer, no início da década de 30 era de oitenta a cem figurantes, permitindo melhor

aproveitamento teatral do enredo pela multiplicação das alas, no final da década de 40 algumas Escolas já desfilavam com cerca de quinhentas pessoas" (Tinhorão, 1991, p.175).

Em 1952, fundou-se a Associação das Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro, que passaria a comandar a organização dos desfiles, introduzindo a divisão das escolas por grupos. Em São Paulo, a Liga das Escolas de Samba surgiu posteriormente a esse período.

No Rio de Janeiro, os desfiles ocorreram na Praça Onze até 1942, passando então para o centro da cidade, onde permaneceram até meados da década de 1970. Com a urbanização da cidade e a influência da mídia, principalmente da TV, as escolas de samba ganharam nova dimensão e em 1978 os desfiles passaram a acontecer na Avenida Marquês de Sapucaí. O famoso sambódromo onde atualmente ocorrem os desfiles foi construído somente em 1984. Na cidade de São Paulo, os desfiles acontecem no sambódromo do Anhembi, importante local para a apresentação desse formato turístico de Carnaval.

Atualmente, há uma série de discussões sobre aonde chegou o Carnaval, comercialmente falando, e o que é entendido como positivo ou negativo nesse processo evolutivo. Chegamos então, em nossa discussão, à problemática entre evolução e tradição, pois após o que foi estabelecido nos sambódromos, temos um Carnaval que o mundo inteiro conhece da seguinte maneira: escolas enormes, com mais de 4 mil componentes divididos entre muitas alas, com destaque para a bateria e outros setores. Porém, pouco se discute a respeito das tensões existentes em todo esse processo. Os núcleos coletivos, que fazem sentido para as populações afrodescendentes e demais interessados, surgem de maneira espontânea e envolvem momentos de tensão e de luta, conflitos amplamente discutidos no Capítulo 1, necessários em negociações ocasionadas pelo movimento da diáspora, suas reconexões, recusas e até transformações – compreendidas aqui como estratégia de sobrevivência para muitos indivíduos que, em geral, são vistos apenas como formadores de núcleos de entretenimento.

A nosso ver, considerar qualquer escola de samba e sua população, assim como os terreiros, como locais de convívio inconsciente, no sentido do não reconhecimento de suas forças políticas e sociais, é um erro ou uma depreciação proposital com outros fins, normalmente o de dominação de um grupo sobre outro. Vejamos, a seguir, o que nos traz Moraes (1978, p.145), relevante pesquisador no contexto das escolas de samba, sobre a importância e relação entre os terreiros e essas agremiações: "As escolas de samba, tal como a umbanda, são núcleos de integração social e racial, podemos deduzir que nelas os aspectos da cultura espontânea são predominantes".

É importante lembrar que esse processo de transformação das características das escolas, em especial o aumento do número de integrantes, ocorre até os dias de hoje, também de forma rotativa, havendo bastante circulação de pessoas novas. Porém, as alas das escolas consideradas identitárias – ala das baianas e bateria –, apesar de também sofrerem com essas mudanças, preservam a maioria de seus integrantes. São justamente as alas que possuem maior conexão com o candomblé: no caso da ala das baianas, por conta da relação identitária e histórica com a escola; no caso da bateria, pelas várias conexões musicais de elementos do candomblé com a bateria, extensivamente analisados neste livro.

As escolas de samba são verdadeiros núcleos de resistência e inclusão social. Em algumas delas existem projetos específicos para o público infantojuvenil, em que são formadas escolas dentro do perfil dessa faixa etária. Chamadas "escolas mirins", também têm data específica para a realização de seu desfile anual, tendo como base todo o conhecimento oriundo de uma escola tradicional. As mais conhecidas são a Mangueira do Amanhã, do Rio de Janeiro, e o Projeto Samba se Aprende na Escola, que acontece em algumas escolas de São Paulo, com destaque para o GRCSES Rosas de Ouro. Nesses casos, o conhecimento afrodiaspórico é transmitido em uma perspectiva intergeracional, pois em uma escola de samba, assim como no candomblé, utiliza-se essa metodologia típica nos grupos musicais. Abordaremos algumas características similares e específicas dessas relações no Capítulo 4.

Instrumentos

As caixas: caixa em cima, caixa vazada, caixa com talabarte de 14", tarol e malacacheta

Além dos instrumentos da bateria dos quais falamos amplamente (repinique, surdos e tamborim, entre outros), destacamos aqui uma seção especial, assim como fizemos no capítulo anterior com diversos instrumentos menos conhecidos e "encaixados" em seções específicas no candomblé.

As caixas em cima são assim denominadas por serem tocadas sem o talabarte e próximas do ombro do ritmista. Essas caixas possuem três variantes – malacachetas, vazadas ou tarol. Apenas a malacachetas vazadas ou tradicionais podem também ser utilizadas com talabarte. Dessa forma, definimos caixas em cima como uma seção específica na bateria, independentemente do instrumento utilizado. Esses instrumentos apresentam características específicas individuais naquilo que se refere a (a) técnica, (b) afinação, (c) sonoridade, (d) postura e (e) materiais – baquetas e talabartes. Esses aspectos são representativos das conexões abordadas na totalidade deste livro. Portanto, tornou-se elemento fundamental para a compreensão do nosso objeto central. Um dos fatos observados a respeito desse naipe, por exemplo, resulta da circularidade dos saberes trazidos pelos indivíduos que frequentam os terreiros e as baterias. Ou seja, a própria concepção do ritmo como fenômeno multidimensional, que se fundamenta a partir de possibilidades polifônicas e polirrítmicas resultante de timbres e sonoridades diversas, demonstra uma concepção musical ampliada oriunda da diáspora, já que isso ocorria originalmente nos conjuntos percussivos africanos e chegou ao Brasil pela migração escravagista. As combinações realizadas pelas funções de cada naipe e suas complexidades apresentam a essência dessas influências e do processo transitório cultural estrutural no Brasil.

A partir dos apontamentos de Tinhorão, Osvaldinho da Cuíca e muitos outros nomes relevantes do contexto, notamos que a caixa é considerada como uma espécie de instrumento coringa no naipe de

percussão, por representar fundamentos técnicos que permitem a transição técnica e aplicabilidade para muitos outros instrumentos, tanto dentro quanto fora do contexto do samba.

Para Rafael Galante[1] (2015), na diáspora havia diversas embaixadas africanas que apresentavam esse tipo de instrumento, o que nos leva a considerar que haveria duas possibilidades de surgimento e absorção desse instrumento nas formações das baterias – origem europeia e origem africana. Argumentamos que nesse ponto, como acreditamos, possa ter ocorrido certo apagamento dessa segunda influência diaspórica, assim como complexos pontos de transição.

Esse instrumento foi amplamente utilizado nos cordões carnavalescos em suas marchas – estilo herdado da tradição europeia militar. Posteriormente, essa utilização se estendeu a diversas bandas (civis) com formação instrumental de sopros e percussão, o que, de acordo com o tempo, foi se modificando. Essas modificações resultaram em novas técnicas, células rítmicas idiomáticas e afinações, algo facilmente perceptível na conhecida levada de caixa em cima introduzida na década de 1970 por mestre Louro (Lourival de Souza Serra), no Salgueiro. Atualmente, ocorre uma fusão dessa levada, considerada uma marcha, com elementos do arrebate e do alujá de Xangô – toques utilizados no candomblé. Detalharemos isso adiante, a partir de informações coletadas em entrevistas, de transcrições musicais desses toques em formato de partitura e da análise musical de elementos em comum.

Há narrativas populares utilizadas para determinar as características da caixa em cima, algo que, técnica e fisicamente, é considerado algo muito diferente, a ponto de provocar estranhamento de vários percussionistas, algo já superado pelos ritmistas. Nesse sentido, ocorre justamente o contrário atualmente. Ou seja, os ritmistas preferem utilizar as caixas em cima por conta de uma maior possibilidade de projeção sonora, assim como de uma maior possibilidade de

1 Curso ministrado pelo autor: A diáspora centro africana e a formação das musicalidades afro-brasileiras (Sécs. XVI-XIX). Instituto de Artes da Unesp, mar./abr. 2019.

movimentação do ritmista durante o desfile. Assim, o ritmista que se acostumou a tocar as caixas em cima não quer mais utilizar caixas com talabarte, por exemplo. A história contada por alguns sambistas, como Osvaldinho da Cuíca e Junior Silva, refere-se à possível origem da posição do instrumento:

> Antigamente a turma utilizava este recurso por um simples motivo. Alguns ritmistas, quando saíam do sistema carcerário, voltavam para suas escolas de samba, principalmente no período de festas de ano novo e Carnaval. O que ocorria é que, para esconder o rosto que ficava à mostra, quando o ritmista estava em exibição [performance], eles colocavam a caixa na frente e, para fazer isso, precisavam deixar o instrumento próximo à cabeça. Dessa forma, o corpo [do instrumento] serviria de esconderijo perante a justiça.[2]

Para Junior Silva (diretor de bateria do GRCSES Império de Casa Verde), o contexto das rotinas de ensaio de uma bateria poderia tranquilamente ter dado origem a esta história da caixa em cima.

> É, a rapaziada [os presos] participa. Não é de hoje! Sempre foi assim. Onde tem bateria, o povo chega. Faz parte da história. As escolas surgiram com o objetivo de atender o povo. É bem provável que essa história da caixa seja verdade, pois sempre a rapaziada encostou. Cada um com sua dificuldade, dependendo do procedimento, pode participar da bateria.[3]

As caixas em cima, fixadas acima do ombro do ritmista, que, a princípio, impossibilitariam um melhor desempenho da mão esquerda, já que ela, além de ser utilizada para tocar, serve ao mesmo tempo para apoiar/segurar o próprio instrumento, serviam então apenas como estratégia de esconder a face do ritmista. Para outros

---

2 Osvaldinho da Cuíca em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 18 jul. 2017, na residência do entrevistado no bairro do Ipiranga, São Paulo.

3 Junior Silva em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 10 fev. 2017, na Quadra do GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo.

sambistas ela foi desenvolvida a partir de uma concepção estratégica, em busca de uma sonoridade diferenciada, e não apenas dentro dessa chamada *lenda* sobre sua origem – chamada assim pelos próprios ritmistas, diretores e mestres.

Também ouvimos de quem não participa do contexto que a origem da caixa em cima poderia se dar simplesmente pela falta de um item para pendurar o instrumento, de maneira que essa forma teria sido improvisada para conseguir executar o instrumento em cima do ombro. Teria ocorrido o mesmo com a chamada baqueta carioquinha de repinique que, apesar de ter se quebrado em determinada

Figura 5 – Mestre de bateria Zoinho (Robson Campos), do GRCSES Império de Casa Verde, tocando caixa em cima

Fonte: acervo pessoal do autor

performance, continuou a ser usada pelo ritmista. Com isso, posteriormente, esse modelo de baqueta menor teria sido adotado para o repinique. São transformações possíveis que acabam por modificar aspectos ergonômicos, precisando adaptações constantes para a performance. Nesse sentido, o corpo também é reinserido em novas necessidades, por motivos técnicos, falta de materiais ou estratégias de sobrevivência, entre outros.

A lenda da caixa retrata, além de aspectos históricos referentes ao surgimento de determinadas peculiaridades nessas formações, parte do imaginário desse mundo marginalizado que envolve o samba. Essa também seria uma forma de malandragem que convém, pois trata-se de uma estratégia elaborada para superar determinadas dificuldades de inserção social e aceitação, levando em conta as dívidas do indivíduo (nesse caso, o ritmista) com o sistema judiciário. A prática de *sair* em alguma bateria, quando o indivíduo recebe o chamado indulto, é uma realidade em muitas comunidades do entorno das quadras das escolas de samba. Dennys Silva, relevante percussionista, ritmista e diretor de bateria na cidade de São Paulo, destaca essa característica em dias de desfile no Carnaval dessa cidade: "Em algumas escolas mais tradicionais, você sabe bem quais são [esses ritmistas]. Ainda é comum. Antigamente acontecia mais, só que ainda é assim. O cara sai da cadeia e vai direto pegar a fantasia para desfilar. Não quer saber de quem é. Realmente ele chega, pega e sai".[4]

Ouvimos sobre essa prática muitas vezes e também a vivenciamos no ano de 1997. No dia do desfile de uma conhecida agremiação de São Paulo, fomos surpreendidos pela falta de nossa fantasia, o que, a princípio, não poderia ocorrer, pois estávamos programados para desfilar.

Outro fato que também pode ter contribuído para o surgimento das caixas em cima é que quando os ritmistas que saem da cadeia desfilam, muitas vezes o fazem com a fantasia incompleta nas partes de cima do corpo, utilizando o instrumento também

4 Dennys Silva em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 20 out. 2020, no Estúdio Mosh, São Paulo.

para esconder esse problema. Isso pode ocorrer tanto em grupos de menor destaque, como os chamados "de acesso", como também em escolas mal administradas. Ouvimos narrativas de vários casos ocorridos em São Paulo. Porém, para Dennys Silva, há uma concepção musical muito bem resolvida em relação a esse instrumento, o que o leva a acreditar em outra possibilidade do surgimento da caixa em cima: "De tempo em tempo, alguém tenta desenvolver uma melhor sonoridade e volume de som (intensidade). As caixas em cima soam mais pelo fato de não estarem presas à cintura do ritmista e serem abafadas pela própria fantasia, o que tira o som do instrumento. É por isso que hoje em dia vemos mais caixas em cima do que caixas com talabarte".[5]

Há constantemente necessidades de atualização nas baterias. Nesse sentido, seus atores realizam diversas experiências. Visto que levantamos alguns pontos de conexão, por meio de códigos internos presentes nas caixas e atabaques, por exemplo, observamos também que, para que um novo padrão nas caixas seja instituído, há muitas questões envolvidas. O padrão utilizado nas caixas da bateria do Império, liderada pelo respeitado mestre Zoinho, por exemplo, provém da Unidos da Tijuca do Rio de Janeiro. Essa levada é uma transposição do toque utilizado no atabaque rumpi no cabula – ritmo referencial realizado no candomblé da nação Angola, que é considerado pelo ogã Sapopemba (José Silva dos Santos) e outros nomes representantes do contexto como a origem do próprio samba. Também concordamos com isso, mas de maneira ampliada, ou seja, considerando não ser possível determinar a origem do samba com base apenas em um único toque, mas em vários, como o congo de ouro e o ijexá, amplamente utilizados em levadas de diversos instrumentos quando os sambistas estão em performance. Esses padrões tornaram-se também variações de levadas dentro do próprio estilo. Dessa maneira, acabam formando o vocabulário rítmico diverso

5 Dennys Silva em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 3 ago. 2020, na Quadra do GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo.

afro-brasileiro, em que fica praticamente impossível determinar uma única derivação.

Compreendemos que Sapopemba e outros informantes referem-se às proximidades rítmicas reconhecidas pelo timeline do cabula, que é do telecoteco. Nesse sentido, seria realmente o toque mais próximo ao que se compreende como samba, levando-se em conta apenas a percepção auditiva coletiva – aquilo que fica na memória das pessoas quando se remetem ao estilo.

Para que ocorra a modificação de uma levada existem algumas questões que traremos a seguir. As caixas normalmente apresentam menores variações dentro desses padrões exatamente por esse motivo. Apesar de isso acontecer com todos os instrumentos, no caso específico das caixas há um ciclo maior da chamada frase rítmico-melódica da levada, que ofereceria mais possibilidades de variação, por exemplo. Mesmo assim, para que um padrão, técnica ou materiais utilizados possam ser modificados, há uma série de possibilidades relacionadas a elementos como o talabarte (com ou sem), as baquetas, as afinações e o posicionamento do ritmista com o instrumento, entre outros fatores.

Observamos que, nas caixas, essas diferenças também promovem diversas possibilidades sonoras e troca de timbres, realizadas por meio das combinações dos arranjos e levadas, como quando as escolas utilizam duas vozes rítmicas: as caixas em cima e as caixas com talabarte. A resultante sonora dessa combinação, que varia entre as escolas, proporciona complexidades e níveis de desenvolvimento musical resultantes do que se produz nessas formações. Nesse sentido, as caixas proporcionam novas possibilidades em fluxo contínuo. Os mestres, constantemente, modificam as combinações, trocando tipos de instrumentos que variam dentro dessas quatro possibilidades. Uma característica comum é utilizar caixas de 14'' com a levada da Vila Isabel (semicolcheias com acentos no 1 e no 4) e outro tipo de caixa com um padrão mais identitário, caso do tarol do Salgueiro.

As caixas de 14'' são caixas comuns, como as utilizadas por bateristas, e possuem uma sonoridade mais grave e cheia, exatamente

pelo tamanho e afinação referencial utilizada pelos mestres. Dessa forma, outra característica identificada no pensamento dos mestres, dentro dessas combinações, é justamente a afinação. Ou seja, sempre que existirem duas vozes de caixa, a caixa em cima apresentará uma sonoridade mais estridente, sendo mais aguda e com um timbre quase metálico. Enquanto isso, as caixas de 14'' apresentarão uma sonoridade mais grave, pelo fato de serem entendidas como preenchimento na subdivisão, permitindo assim maior sustentação para a concepção polirrítmica entre todos os instrumentos do naipe e entre todos os naipes.

É uma prática comum entre os mestres de bateria utilizar percussionistas nesse naipe. Nesse sentido, entende-se que o músico percussionista, mesmo sem fazer parte do contexto do samba, pode contribuir no preenchimento das vagas dessas formações, tendo em vista que aspectos técnicos de outras linguagens musicais (orquestral, bateria) também sejam utilizados, complementando as necessidades diversas do naipe e, portanto, de toda a bateria. É mais comum encontrar músicos interessados em participar das baterias que começam nesse naipe, essencialmente nas caixas de maior preenchimento (levada da Vila Isabel).

As caixas vazadas – sem o casco – foram pensadas para oferecer, além de maior leveza para a execução e performance do ritmista, outra sonoridade mais "gritada". Assim, haveria maiores possibilidades ainda de variações tímbricas e sonoras em todo o conjunto. Para Dennys Silva, não é possível trabalhar com possibilidades de afinações diferentes nas caixas vazadas porque esse instrumento apresenta uma sonoridade, como dissemos, muito estridente, quase soando como um instrumento metálico e, portanto, com menos possibilidades de variações de níveis de tensão na pele, já que ele não possui a caixa acústica convencional que permite que o corpo reverbere e emita uma sonoridade mais "cheia":

> Eu já tentei várias vezes afinar as caixas vazadas. Desisti, porque não é possível. Você afina, afina, e não chega em uma frequência médio-grave dentro das possibilidades que são comuns com as

> outras caixas. Desisti! Prefiro sempre tocar e trabalhar em direções de gravações, ou qualquer projeto com bateria, com as caixas comuns, aquelas com o casco. Também me acostumei com as caixas em cima, dá muito mais agilidade. Eu e Zoinho só tocamos assim, e muitos outros também. Dá para tirar onda de verdade, você fica solto na avenida. Nesse sentido, isso contribui até para o quesito de julgamento evolução. Você conduz o grupo solto.[6]

Figura 6 – Hugo Santana e Klemen tocando caixa vazada em dia de ensaio técnico do GRCSES Império de Casa Verde, no Sambódromo do Anhembi, em 2018

Fonte: acervo pessoal do autor

6 Dennys Silva em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 20 out. 2020, no Estúdio Mosh, São Paulo.

3
As conexões entre o candomblé e o samba[1]

É fato que desde a formação das primeiras escolas houve uma conexão direta delas com os terreiros,[2] algo apontado por Nei Lopes, importante autor e sambista que critica o uso do termo "quadra" para o espaço de atividades das Escolas de samba, observando que ele é mais apropriado para locais de práticas esportivas.[3] Ou seja, desde os primórdios, havia, num mesmo ambiente, espaços próximos nos quais os orixás eram cultuados, e o terreiro sempre serviu para a realização de diferentes manifestações, incluindo ensaios. Ainda hoje, dentro de algumas agremiações, notamos a existência desses espaços sagrados nos quais podemos encontrar orixás guardiões, representantes e protetores dessas comunidades. Na cidade de São Paulo, por exemplo, a pesquisa apontou que metade das escolas do Grupo Especial possuía esse tipo de espaço. Observamos

1 Parte deste capítulo também foi publicado no decorrer da pesquisa por Castro e Stasi (2020).

2 Locais sagrados, com chão de terra, onde acontecem as manifestações religiosas de matriz africana, muito utilizados também para danças e festas.

3 Depoimento extraído da gravação do Programa Ensaio da TV Cultura (Fundação Padre Anchieta), em 1999. As músicas e entrevistas dessa apresentação foram lançadas pelo selo Sesc SP em 2003 no CD *A música brasileira deste século por seus autores*, por Nei Lopes. É um disco histórico referencial sobre a compreensão de parte da abrangência da musicalidade afro-brasileira diaspórica.

também a representatividade dessas conexões na ala das baianas. Outro fato marcante é a abertura do Carnaval no sambódromo pelas Tias baianas, objetivando a proteção e a preparação do local para o grande ritual. Vejamos uma publicação do *g1 – Portal de notícias da Globo*, intitulado "Baianas e mães de santo fazem lavagem do sambódromo", sobre essa prática que demonstra parte dessa circularidade cultural entre os terreiros e as escolas:

> O público começou a chegar no Sambódromo por volta das 18h. Para abrir o evento, baianas e mães de santo realizaram a tradicional lavagem da Marquês de Sapucaí. O ritual de purificação pede a proteção dos orixás para o Carnaval. Baianas de várias escolas e mães de santo jogaram água de cheiro na avenida. O cortejo contou também com a imagem de São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro. O ritual serve para trazer boas energias para todos os sambistas, escolas e o público. (Sambódromo..., 2020)

Do mesmo modo, outro costume que antecede o desfile é a passagem dos chamados blocos afros afirmativos de afoxé, que desfilam na avenida do samba ao toque do ijexá – ritmo utilizado amplamente na musicalidade brasileira a partir dos terreiros de candomblé, em reverência a vários orixás, especialmente Oxum e, sequencialmente, Oxalá. Esse mesmo toque é frequentemente citado em breques das baterias em momentos cruciais dos sambas-enredo referenciais à herança africana.

Os afoxés, segundo alguns estudos e apontamentos, representam parte do chamado candomblé de rua. É uma formação bastante representativa da religiosidade dentro das escolas. Vejamos um relato sobre as simbologias e fundamentos da cultura afrodiaspórica, encontrado no site da Casa de Oxumaré, relevante fonte dessas conexões para pesquisadores desta temática:

> EM NOITE MEMORÁVEL, O AFOXÉ OMO DADÁ ABRE O SÁBADO DE CARNAVAL DE SÃO PAULO NO ANHEMBI

Figura 7 – *Flyer* de divulgação da abertura da segunda noite do desfile carnavalesco em São Paulo

Fonte: Facebook (reprodução)

Antes de tudo é preciso dizer o que é o afoxé e o que ele representa. Isso porque muita gente o confunde com um simples bloco carnavalesco, mas não é. Afoxé, palavra de origem africana Yorubá, pode ser traduzido como "o enunciado que faz acontecer" o simplesmente "a fala que faz". É um cortejo afro-brasileiro, comumente chamado de "candomblé de rua" que sai às ruas durante o Carnaval. E, exatamente por isso, a maioria dos seus integrantes é do candomblé ou são adeptos de religiões de matrizes africanas. Os afoxés, que teve [sic] sua primeira manifestação nas ruas em 1885 na Bahia, com o grupo chamado 'Embaixada da África', possuem por

> características as roupas africanas, que geralmente trazem as cores dos orixás, os cânticos em língua yorubá e os instrumentos de percussão, como atabaques, xequerés, agogôs etc. Os ritmos das cantigas entoadas e da dança são os mesmos daqueles realizados nos terreiros. Assim, por carregarem todo esse caráter místico e também religioso se distinguem dos blocos carnavalescos. Além disso, o Afoxé possui um caráter especial de luta e resistência contra o racismo e a discriminação racial e religiosa. (Casa de Oxumaré, 2020)

Além de toda a carga cultural trazida pelos afoxés para as escolas, eles se tornam um elemento transitório daquilo que se produz, em aspectos gerais, dos terreiros para o sambódromo. Seria mais uma importante manifestação cultural com as mesmas preocupações que a dos terreiros e as escolas de samba – luta e resistência contra o racismo e o preconceito religioso. Esse processo se dá por meio daquilo que se constrói com a percussão nesses locais. Ou seja, a música representa um ponto de partida que, por meio da performance, carrega questões sociais existenciais para seus praticantes, ou grande parte deles. Ao mesmo tempo, as escolas têm a função de dar voz àquelas outras instituições (terreiros e afoxés), de maneira a divulgar a importância dessa herança.

Observamos também que no esquenta (período anterior ao desfile da primeira noite de Carnaval) de 2020, ouvimos atentamente muitos intérpretes de escolas paulistanas puxarem cantigas de terreiros como forma de reverência aos orixás, mostrando as mesmas preocupações e funções dos afoxés no período pré-desfile. Quando estávamos na formação da bateria da Escola de Samba Império de Casa Verde observamos essa prática (cantar cantigas para os orixás no esquenta) em várias escolas como o GRCSES Acadêmicos do Tatuapé (escola de forte representatividade da cultura afrorreligiosa diaspórica), no GRCSES Barroca Zona Sul, no Unidos do Peruche e na Mocidade Alegre, entre outras. Essa prática remete fortemente ao reconhecimento estrutural dessa cultura amalgamada no desfile.

Desse ponto de vista, defendemos a conexão entre o grande ritual de um desfile e o já discutido xirê dos terreiros. As escolas seriam,

segundo nosso ponto de vista, extensões dos terreiros. Apesar de termos alguns avanços no processo de reconhecimento da religiosidade de matriz afro no Brasil, elas ainda cedem a um apelo mais midiático, por serem instituições mais facilmente reconhecidas popularmente.

Muito do que é construído musicalmente nas baterias parte dessa inter-relação com elementos que foram trazidos pela diáspora ao Brasil, ou seja: a) na performance de uma bateria show, b) em um breque (convenção rítmica estabelecida entre diferentes naipes de uma bateria) construído para os arranjos de determinado samba-enredo do ano, c) em padrões escolhidos para determinada levada[4] de cada escola ou d) nas variações e formas de executar cada instrumento. Nas baterias, algumas características dos mestres, ritmistas e diretores, bem como a sonoridade reproduzida pelos grupos dirigidos, também poderiam ser reconhecidas como reflexos daquilo que aqui chamamos etnicidade.

Nesse sentido, a diferenciação entre as baterias se realiza, por exemplo, pela utilização de apelidos que tentam expressar características próprias desses grupos. Esses apelidos são utilizados com orgulho por pessoas pertencentes a eles e também são validados por pessoas de fora, seja por sambistas ou por parte da sociedade. Ou seja, todas as baterias são apelidadas, no sentido de reforçar diferenças e características próprias. Os momentos mais importantes nos quais isso pode ser visualizado são as festas de bateria. Nessas festas, as sonoridades e diferenças ficam mais expostas e o grau da etnicidade – ligação maior com a tradição ou herança negra – fica evidente.

A presença étnica negra é bastante significativa na formação da chamada equipe técnica das baterias (diretores e mestre), assim como no conjunto de ritmistas e no grupo de dançarinas que representam cada bateria (rainhas, princesas e musas). A importância da etnicidade dentro de alguns grupos foi observada em vários momentos

4 Apesar de já termos definido o termo anteriormente, destacamos neste capítulo a levada também como padrão rítmico reconhecido como elemento identitário de um idioma musical.

de nossas pesquisas de campo, já que o reconhecimento de uma sonoridade como parte de um coletivo oferece um sentido de pertencimento para as pessoas que participam dos terreiros e das baterias. O conceito de etnicidade trazido por Béhague (1994) estabelece-se pelo reconhecimento da cultura típica de um grupo, de determinados traços herdados que, além de representar a própria herança, também se reconectam em uma nova identidade, esta última utilizada como parte de uma referência do próprio coletivo.

Trata-se então de uma cultura trazida por diversas etnias que, ressignificadas em outro lugar com inúmeras influências, continuam associadas ao reconhecimento cultural do grupo com sua ancestralidade ou cultura local. A atribuição de apelidos para determinadas baterias nos pareceu fixar parte do que é entendido por etnicidade, já que as sonoridades delas são identitárias e reconhecidas como representantes culturais de determinadas comunidades. Alguns desses apelidos funcionam como estratégias de diferenciação, em busca de uma marca própria fixa, de uma cultura herdada e readaptada no local de chegada. Ao mesmo tempo, eles proporcionam, para seus envolvidos, um reconhecimento cultural próprio.

Além dessa relação, trazemos, no decorrer de todo o trabalho, as estruturas e o conceito do ritmo africano ressignificado no Brasil. Nesse sentido, afirmamos que determinadas influências da musicalidade passada dos terreiros para as baterias, utilizadas como centrais para a performance de seus conjuntos percussivos, são oriundas de diversas etnias, aquelas que também tratamos como grupos ou povos (bantu, iorubá, jejê, fon, nagô, entre outros), e determinam a conexão do termo etnicidade de forma mais direta, por ser uma derivação da própria palavra etnia.

A etimologia, então, poderia nos brindar outra relação além daquela trazida pelos conceitos de nossos autores referenciais. Assim, a palavra etnia, derivada do grego *ethnos*, seria uma referência ao povo que possui o mesmo *ethos*, portanto a mesma origem, cultura, língua e religião. Há outras concepções sobre o termo etnia que abarcam cultura e características de identificação de indivíduos dentro de determinados grupos. Nesse sentido, comportamentos e

utilização de alguns códigos acabaram tornando-se representativos de etnia, como aspectos físicos (formato do nariz, estrutura corporal e dentes), corte de cabelo e vestimentas.

Um exemplo característico referente a este último elemento apontado se perceberia quando visualizamos alguns corredores quenianos em maratonas ou grupos de senegaleses em São Paulo. Neste segundo caso, a vestimenta é marcante no sentido de apontar a unidade desse grupo, encontrado no centro urbanizado da cidade, onde também realizam, todas as segundas-feiras, uma roda de djembês (Praça da República). Esse encontro demonstra como esse grupo é reconhecido pelas pessoas como "o grupo dos senegaleses", tanto pela vestimenta quanto pela sonoridade característica deles nos instrumentos típicos africanos. Há uma associação da vestimenta com a sonoridade, mesmo que ela também aconteça em outros grupos não senegaleses na África. O imaginário popular construído pelas pessoas que circulam nessa região identifica-os como senegaleses por três motivos: por habitarem o centro da cidade, por terem vestimentas ímpares e pela sonoridade "do continente".

Outro local característico desses grupos africanos referenciados como "senegaleses" é a chamada "galeria dos africanos", que fica ao lado da conhecida Galeria do Rock. Nesse sentido, há também uma relação da etnicidade com o território conquistado. Notamos que nas escolas de samba e nos terreiros, a partir da diáspora, o encontro de diversas etnias também é uma realidade, a despeito de os indivíduos reconhecerem a amplitude da herança cultural e de como suas origens distintas, porém comuns, fornecem conhecimento musical para essas práticas.

Sabemos que em uma escola de samba, segundo alguns sambistas, o que importa é a mistura de todos. As escolas deveriam, desde a sua origem, representar o encontro de todos os povos, independentemente de qualquer fator étnico e racial. Percebemos que isso de fato ocorre, mas o que se mantém como estrutura musical, apesar da mistura com tantos imigrantes no Brasil, tem como base fundamental aquilo trazido pela diáspora negra. Outras questões, como o embranquecimento ou tentativa de dominação de brancos nas

direções da maioria das escolas em São Paulo, apontam que esses são locais de disputa de poder.

No candomblé também há, cada vez mais, a participação de brancos como integrantes, filhos de santo. Esses locais são vistos como pontos de tensão, uma problemática trazida por autores como Hall (1997), Brubaker (2005) e Moore (2012). Este último considera o movimento da diáspora e sua tentativa de reconquista de locais sociais, o que, em algum momento, se choca com outros interesses, como aqueles já dominados politicamente por outros povos: "[...a] diáspora negra é frequentemente caracterizada pelo hibridismo e enfatiza a tensão na literatura existente entre as maneiras com que a música pode servir para manter as fronteiras sociais por meio da identificação com determinadas comunidades" (Moore, 2012, p.310-1).

Vejamos alguns exemplos daquilo que aqui estabelecemos como etnicidade em algumas baterias:

- A bateria da Mangueira é conhecida por Surdo Um, característica única dessa escola, o que representa certa identidade e etnicidade.
- "Não existe mais quente" é um jargão utilizado para a bateria do mestre André – GRCSES Mocidade Independente de Padre Miguel –, eternizado na voz da cantora Elza Soares (escolhida como enredo dessa escola em 2020). Ele representa a força da sonoridade dessa bateria em relação ao balanço, criatividade e identidade sonora nas caixas, que é uma marca reconhecida como fator que a diferencia das outras.
- Ritmo Puro é o apelido dado à bateria de mestre Sombra – Mocidade Alegre – e faz referência à qualidade e preocupação com a execução do ritmo dentro da linguagem do samba, uma das preocupações centrais de mestres de gerações mais antigas, já que atualmente existe uma crítica aos trabalhos com baterias mais performáticas e com excesso de breques, portanto com menor preocupação com a essência do ritmo, função central de uma bateria em um desfile carnavalesco.

- Barcelona do Samba é o apelido dado à bateria do Império de Casa Verde, sob os cuidados de mestre Zoinho. Esse apelido é bastante reconhecido entre os sambistas em São Paulo, após a excelência de gestão e resultados dessa bateria nos carnavais paulistanos. Fazemos até uma crítica de que remeta a um possível eurocentrismo, já que é referência a um time de futebol europeu – o Barcelona da Espanha. Essa comparação se deu porque, em determinada época, esse time apresentava os melhores resultados no campo e, portanto, era idealizado por muitos outros. Como futebol e samba sempre conversaram, até porque muitas baterias surgiram em torcidas de arquibancada nos campos de futebol, a escolha se deu por comparar qualidade e elenco. Ou seja, o que era percebido no time de futebol de Barcelona era também visto nos ritmistas e equipe dessa bateria brasileira, cujo apelido anterior era Arame Farpado, também significativo por reter um espaço que deve ser protegido, portanto de valor, e que também pode ser perigoso, pois tem pontas e pode machucar quem o desrespeitar.
- Pegada de Macaco é uma referência à bateria do GRCSES Vai-Vai, ao objetivo de assumir a herança e a força da cultura negra via diáspora. Seus ritmistas utilizam esse apelido como orgulho desse conhecimento assumido.

Cardoso (2006) fala mais especificamente da comunicação entre alguns praticantes do candomblé (ogãs, filhos e pais de santo) por meio dos atabaques, pelo fato de esses instrumentos terem a função de determinar o que poderá acontecer na chamada gira, algo que depende completamente daquilo que é proposto musicalmente pelo executante desses instrumentos. O ogã mais proficiente (o alabê), executa o rum (atabaque mais grave, como mencionado), responsável pelas improvisações, por meio do uso de padrões rítmicos que determinam o sucesso de cada performance, o que permitirá ou não atingir o estágio maior que é o poder de proporcionar a incorporação dos orixás pelo chamado povo de santo.

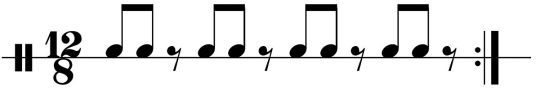
É isso também que observamos com relação ao executante do repinique nas baterias, já que é a partir desse instrumento que se define todo o roteiro da execução de uma bateria, por meio do uso similar de padrões musicais presentes na memória de seus integrantes. É fato que em várias baterias existem muitos integrantes que fazem parte de ambos os contextos, ou seja, são sambistas e filhos de santo. Vale ressaltar que em um terreiro há uma hierarquia e uma divisão de funções dentro do ritual, assim como acontece nas baterias.

Além de tudo isso, determinadas práticas relacionadas ao ensino de padrões rítmicos em alguns instrumentos assemelham-se e muito àquelas existentes em alguns grupos africanos. Assim, tomando o tamborim como exemplo, observamos tal similaridade ao realizar nossas pesquisas na chamada Escolinha de Samba da Vila Maria. Nosso trabalho participativo (como alunos aprendizes nessa escolinha) permitiu averiguar que a maneira pela qual o padrão *carreteiro* é ensinado se assemelha, por exemplo, àquela pela qual alguns músicos *ewes* de Gana ensinam instrumentos como o *sogo*, *kidi* e *kaganu* em danças como a *atsia* circular.

Nesse contexto, o ensino de alguns padrões ocorre sem qualquer conhecimento do local onde ele deverá ser executado dentro do ciclo completo do padrão básico do *gankogui*,[5] um tipo de agogô que também tem a mesma função de manutenção da chamada timeline ou clave, que serve como referência básica para todos os outros instrumentos da agrupação. Ao aprender, por exemplo, o padrão a ser executado no tambor mais agudo, kaganu (mais estável no sentido de manter sempre o mesmo ritmo sem variações, assim como os instrumentos do candomblé – quanto mais agudo menor a variação e quanto mais grave maior o poder de variação e improvisação), o músico é levado a crer que a primeira batida do padrão tem um sentido de apoio, sustentação, já que o timeline não lhe é, a princípio, apresentado.

5 Notamos a enorme proximidade entre os termos gã e gankogui, nomes dados ao tipo de agogô do candomblé e da música *ewe* respectivamente.

Figura 8 – Ritmo básico do instrumento kaganu em atsia circular



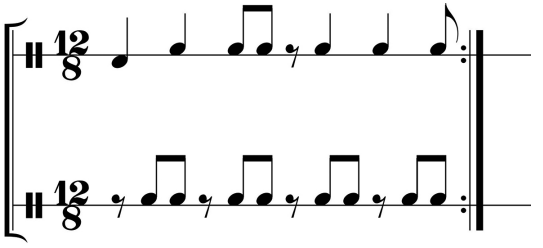
Utilizamos a seguir uma notação gráfica para que o leitor não músico possa compreender melhor nossa discussão:

1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
0 0 –	0 0 –	0 0 –	0 0 –
D E	D E	D E	D E

0 = nota aberta com a baqueta tocando na pele do instrumento
– = pausa/silêncio
D = Mão direita
E = Mão esquerda

Porém, quando o músico é convidado a tocar esse padrão dentro do ciclo tocado pelo gankogui percebe que, na verdade, aquilo que lhe foi ensinado como "um", como a "cabeça do ritmo", ocorre na segunda nota de cada tempo. Assim, no compasso de 12/8 desse ciclo, essas "primeiras notas" do kaganu são tocadas, na verdade, na segunda, quinta, oitava e décima primeira notas do ciclo.

Figura 9 – Ritmo básico do instrumento kaganu em atsia circular (linha inferior) em relação ao padrão cíclico do gankogui (linha superior)



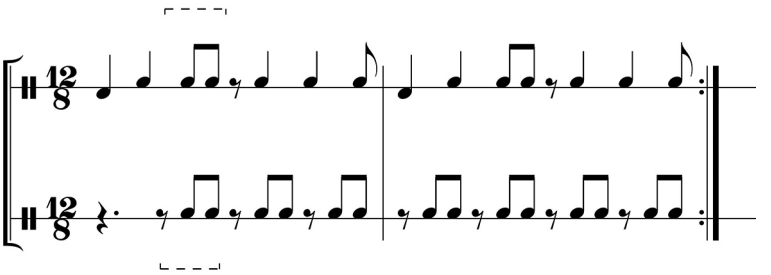
ou

12 / 8	1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12
Gankogui	○ – ◆	– ◆ ◆	– ◆ –	◆ – ◆
Kaganu	– 0 0	– 0 0	– 0 0	– 0 0

○ = Nota grave do instrumento
◆ = Nota aguda do instrumento

O que permite ao músico reconhecer o local correto desse tipo de "encaixe" é justamente o ponto no qual ele é ensinado a começar a execução de seu padrão, nunca a partir da segunda nota, mas somente na quinta, em que ocorre a repetição de duas notas agudas do gankogui. Uma vez iniciado, ele prossegue repetindo o padrão completo.

Figura 10 – Local de entrada do instrumento kaganu em atsia circular



ou

12 / 8	1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12	|	1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12
Gankogui	○ – ◆	– ◆ ◆	– ◆ –	◆ – ◆	|	○ – ◆	– ◆ ◆	– ◆ –	◆ – ◆
Kaganu	– – –	– 0 0	– 0 0	– 0 0	|	– 0 0	– 0 0	– 0 0	– 0 0
	↑	↑							

Início do padrão
– único local do ciclo no qual duas notas são tocadas juntas

Surpreendentemente, em nossa experiência observando o ensino do tamborim na Escolinha de Samba da Vila Maria, um dos padrões rítmicos mais conhecido desse instrumento – o já citado carreteiro – foi ensinado de maneira similar. Assim, aprende-se a tocar três notas para baixo na pele do instrumento e uma para cima (o que só pode ser feito girando a parte superior do instrumento em direção à cabeça da baqueta, o que é representado no exemplo seguinte pelo sinal **x**).

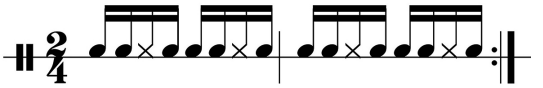
Figura 11 – Ritmo básico do tamborim, conforme ensinado na Escolinha de Samba da Vila Maria

ou

↓ = Toque para baixo
↑ = Toque para cima, com giro do instrumento

Porém, da mesma forma, quando o músico é convidado a executar o padrão dentro do contexto – com todos outros instrumentos da bateria tocando – ele é, de maneira instintiva, obrigado a deslocar o padrão em uma nota para que ele se encaixe, como vemos a seguir.

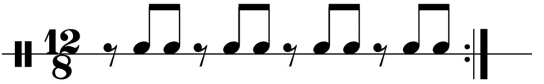
Figura 12 – Carreteiro: ritmo básico do tamborim, em notas sequenciais regulares, executado no samba



ou

É interessante observar, assim como no caso da música *ewe*, que essa forma de ensinamento faz com que os padrões sejam executados e sentidos de maneira extremamente diversificada. No caso do ciclo de doze notas do gankogui, por exemplo, se o músico pensar em subdividir cada tempo em três e tocar na segunda e terceira notas, ele automaticamente perderá o sentido do padrão, visto que pensará o primeiro tempo como uma pausa e a segunda e terceira notas como tempos mais fracos. Nada mais equivocado, visto que isso estabelece uma relação completamente distante da questão idiomática desse tipo de música – que o sentido de "um" seja simplesmente acoplado sobre uma das notas do gankogui, sem qualquer subdivisão do padrão como se faz na música ocidental em geral, com um tempo forte e outros mais fracos condicionados a ele.

Figura 13 – Forma equivocada de pensar o ritmo básico do kaganu



ou

12 / 8	**1** 2 3	**4** 5 6	**7** 8 9	**10** 11 12
Kaganu	– 0 0	– 0 0	– 0 0	– 0 0

Forma equivocada de pensar um "tempo forte" para a execução do kaganu (indicado em negrito).

Notamos assim que a conhecida polirritmia já apontada por diversos autores, entre eles Simha Arom, mostra certa simbiose entre elementos musicais estruturais vindos da África e que são ainda mantidos de maneira a garantir o reconhecimento da identidade desses ritmistas afrodescendentes.

Ambiguidades e outros fatores que impactam negativamente em discursos sobre as conexões entre o candomblé e o samba

Figura 14 – Imagem de Cristo na cor preta com elementos do orixá Oxalá com o pachorô na mão direita e filhos de santo representados por passistas

Fonte: Extraonline[6]

6 Esse mesmo tripé foi vetado pela Igreja Católica para o Carnaval de 2020 do GRCSES Estação Primeira de Mangueira.

O objetivo deste tópico é apontar elementos comuns ao candomblé e às escolas de samba em geral e às baterias em particular. Muitas questões surgiram e, de forma geral, observamos que as visões apresentadas pelos vários interlocutores a respeito dessas relações são bastante ambíguas, algo natural em processos identitários em transformação: "[...] experiências dos variados sujeitos históricos na compreensão das zonas de contato e mediações interculturais, deixando ver que entre idas e vindas, índios e negros recriaram costumes, renovaram e readaptaram rituais, festas e tradições na ambiguidade de viveres" (Pacheco, 2016).

Pacheco (2016) fala da ambiguidade como um processo marcante em comunidades afroindígenas, uma parte da chamada miscigenação racial no Brasil, que estrutura algumas manifestações: cabocolinhos, caiapós, bois e até parte da religiosidade nos caboclos, juremas e escolas de samba. Nesse sentido, ao mesmo tempo que algumas informações foram coletadas com certa facilidade, enfrentamos grande dificuldade no levantamento de várias outras, o que nos despertou para certa ambiguidade. Tal dicotomia apresentou-se entre os próprios atores, pelo fato de parte deles não reconhecer tal herança ou também não a assumir por vários motivos. Além disso, há indivíduos que a reconhecem ou a utilizam de forma consciente mas não deixam isso claro. Já muitos a utilizam como marca identitária de empoderamento.

Como observa Hall (2013, p.29), "nas situações da diáspora, as identidades se tornam múltiplas". Essa pluralidade trouxe-nos maior interesse ainda pelo tema, dentro de toda a complexidade investigada. Estamos falando de uma herança cultural que permeia questões históricas de um povo em específico, os africanos escravizados e seus remanescentes, indivíduos que ainda produzem e fazem parte da sabedoria e de todo o conhecimento musical gerado nos terreiros e nas escolas de samba, o que se ramificou fortemente para toda a musicalidade afro-brasileira.

De forma geral, esses discursos ambíguos (de acordo com a temática abordada) ocorrem dentro de três categorias básicas, a saber, aqueles que se dão mais especificamente dentro do ambiente das escolas de samba, aqueles que ocorrem dentro de determinados

terreiros de candomblé e aqueles que ocorrem, de forma similar, em ambos os contextos. Apesar de as ambiguidades apresentarem complexidades individuais nesses locais, representam em muitos aspectos uma grande unidade, baseada em fundamentos em comum e estratégias de ressignificação social circular e sucessiva. Ou seja, o que se realiza em um terreiro é retransmitido em uma escola de samba. Mesmo que isso não esteja tão claro, por não se falar abertamente sobre determinadas particularidades, notamos grande representatividade em conteúdos e comportamentos.

A seguir, descrevemos, de forma resumida, diferentes níveis de situações que, de uma forma ou de outra, apresentam dados sobre a complexidade e ambiguidades da investigação.

Níveis de significados atribuídos às relações aqui discutidas

Diversos entrevistados consideram o conhecimento específico existente na tradição do candomblé (e da Diáspora Negra em geral) como algo menor e sem significância, algo que, conforme já discutido, se atribui ao preconceito racial que se transpõe para a depreciação cultural da herança diaspórica. Ao mesmo tempo que há fontes que atestam a relação direta entre vários elementos do candomblé e a escola de samba, há outras que, mesmo usando dessas relações, não as assumem, tanto por considerar que os conhecimentos do candomblé são menos desenvolvidos quanto por recusa pessoal, como se não fizesse sentido falar sobre isso. Como exemplo, poderíamos citar o caso do compositor Douglas Germano, que mesmo tendo composto vários sambas (enredo e outros) com temática afrorreligiosa, nega completamente que exista qualquer relação entre o candomblé e o samba: "Eu sinceramente não acredito nessas coisas da religiosidade afro-brasileira nas baterias. Acho que isso é um discurso utilizado para deixar algo como uma sabedoria mágica, um mistério. Mesmo que tenha, não acho que é para utilizar disso como símbolo de poder".[7]

7 Douglas Germano em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 4 mar. 2017, em São Paulo.

É interessante notar que Germano tem uma produção totalmente voltada para a temática da religiosidade de matriz afro em suas composições, desde sambas-enredo a canções que se baseiam, quase na sua totalidade, em estruturas polirrítmicas oriundas dos atabaques e em letras que reverenciam fortemente os orixás. Um de seus álbuns, por exemplo, se intitula *Ori*, termo que designa a cabeça de um filho de santo. Entendemos que essa postura é gerada pela dificuldade em aceitar determinadas origens, como algo que não valha a pena ser assumido. Ou seja, no caso desse compositor, apesar de utilizar-se desse conhecimento, ele não tem, segundo ele mesmo, um motivo para reconhecer isso. Parece ser também uma fala contra a importância do Carnaval carioca, uma espécie de bairrismo, já que há indícios fortíssimos da apropriação dessa influência direta das baterias e outros setores das escolas de samba cariocas do Carnaval de São Paulo.

Desconhecimento ou negação da amplitude e importância da tradição oral

Apesar de, nesses ambientes, as pessoas em sua maioria utilizarem a oralidade como meio de transmissão de conhecimento, elas não a estabelecem ou reconhecem como significativa. Várias situações, no decorrer da pesquisa, mostraram essa depreciação. Quando um músico que apresenta conhecimento e intimidade com a leitura musical é chamado de maestro, por exemplo, esse termo é utilizado em reverência a um conhecimento de outra tradição, a da música ocidental, estabelecida popularmente como a que representa maior refinamento. O termo maestro é visto como superior, até com relação ao próprio mestre.

Desde 2019, o mestre de bateria do GRCSES Império de Casa Verde – Robson Campos (mestre Zoinho) – realiza a encomenda de partituras contendo os arranjos realizados em sua bateria para os sambas-enredo apresentados na avenida. Essa atitude daria maior peso àquilo que foi construído e seria também uma forma de facilitar o entendimento da construção musical para os jurados

que, atualmente, apresentam formação musical na qual a escrita e a leitura de partituras são uma exigência. Apesar de essa não ser uma prática nas baterias, esse mestre em específico inova no sentido de realizar uma aproximação entre o que é realizado dentro da oralidade e a produção textual, nesse caso em notas musicais impressas. Essa é uma estratégia de mestre Zoinho vista como valorização do que é produzido a partir da oralidade, já que a produção de todo o trabalho anual ficaria registrada como documento e também facilitaria a visualização do arranjo de sua bateria realizado para o samba-enredo. Atualmente, alguns ritmistas também buscam uma maior e melhor formação nesse sentido.

Preconceito

O preconceito é elemento central para entender alguns dos motivos de esses saberes serem recusados por algumas pessoas, inclusive aquelas que os reproduzem. A seguir, algumas situações nas quais isso acontece:

- na relação com o conhecimento presente nas religiões de matriz afro,
- na relação com o conhecimento presente nas baterias, por estar associado ao entretenimento,
- na reprodução de conceitos dominadores de outras religiões ou culturas,
- nas estratégias políticas (essencialmente aquelas da política atual) e
- no conceito que estabelece que esses ambientes e pessoas atrapalham a ordem pública.

Os negros, ao mesmo tempo que são vistos como objetos idealizados pela força ou sexualidade, também são subestimados, como se tivessem uma capacidade intelectual menor em relação a outros povos. Historicamente, a imagem do negro é falsa, pois não apresenta a potencialidade intelectual utilizada na complexidade de todo o conhecimento estabelecido e desenvolvido nos terreiros e nas

escolas de samba. Vimos alguns problemas em relação à perseguição religiosa que estabelece dificuldades no reconhecimento cultural afro-brasileiro em toda essa problemática.

> As mães de santo sempre acolheram os sambistas perseguidos pela polícia. Para o sistema político da época, quando os malandros ficavam batucando pelas ruas, praças e outras localidades, isso tudo era considerado um incômodo social, algo não aceitável dentro da chamada ordem pública. Por isso o sambista era visto como uma perturbação da ordem pública. A polícia saia prendendo geral porque entendia-se que o samba promovia desordem na cidade. Nesses momentos muitos de nós eram acolhidos nos terreiros, as mães de santo entendiam politicamente esse ataque e nos protegiam. Por isso até hoje a ala das baianas possui um local estrategicamente preservado em uma estrutura de uma Escola de samba e muitas das mulheres que lá estão também são mães ou filhas de santo. Esta ala é entendida como uma ala sagrada tradicionalmente, representa o candomblé e o Samba ao mesmo tempo. Tudo está conectado. (*Samba à paulista*, 2013)

Para Stuart Hall (2013, p.290), o povo sempre teve que se unir para combater a desigualdade, de forma que o coletivo se opusesse contra uma minoria com maiores condições – o chamado bloco do poder – que tenta controlar toda uma situação que impõe a desigualdade, encaixando pessoas em setores de acordo com o interesse hegemônico em que a cultura popular é tratada como um problema social:

> O povo versus o bloco do poder: isto em vez de "classe contra classe" é a linha central da contradição que polariza o terreno da cultura. A cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: as forças populares versus o bloco do poder. Isto confere ao terreno da luta cultural sua própria especificidade. Mas o termo "popular" – e até mesmo o sujeito coletivo ao qual ele deve se referir – "o povo" é altamente problemático.

Para compreender o povo e seus comportamentos é necessário observar de outra forma as diversas possibilidades de existência. O ambiente de tensão, as contradições e ambiguidades se fazem naturais, de acordo com o que cada indivíduo traz consigo e experimenta na troca dentro do coletivo.

Notamos que, a partir desse tipo de impasse, há uma falta de compreensão de todo o conhecimento promovido dentro da umbanda e do candomblé, bem como o quanto elas representam para o samba. De acordo com o que analisamos, ao mesmo tempo que parte dessa cultura é reconhecida, ela é também utilizada de forma equivocada, estereotipada ou caricata. O preconceito contra o samba também é uma realidade. Como listamos, muitas vezes ele foi visto como algo marginalizado, portanto indesejado por pessoas consideradas de bem na sociedade.

Vejamos trechos de uma publicação sobre a demissão de um radialista, ícone defensor do estilo e artistas desse gênero, em fevereiro de 2020. Essa demissão foi um ato de censura, pelo fato de o referido profissional se opor a determinadas ordens do sistema político religioso vigente que utiliza Deus como ferramenta de violência, o que já foi apontado pelo enredo do GRCSES Mangueira "A verdade vos fará livre" desse mesmo ano.

> Após mais de cinco décadas dedicadas ao rádio, dando vez e voz a sambistas, o radialista Adelzon Alves foi demitido e teve seu programa retirado da grade de programação da Rádio Nacional, que pertence à Empresa Brasileira de Comunicação (EBC). O radialista, de 80 anos, foi comunicado de sua demissão no estúdio instantes antes do início do programa que apresentava "Amigo da Madrugada". Adelzon foi demitido num ato de censura do governo Jair Bolsonaro por não concordar com a proibição da entrada de sambistas no prédio da Rádio Nacional. O trabalho do radialista consistia exatamente nisto, em dar espaço para sambistas, e novos sambistas divulgarem seu trabalho. A retaliação acontece justamente pela cultura popular, em especial, o samba se colocar firmemente contra as políticas antinacionais e antipovo de Bolsonaro. Os artistas

afirmam: "A EBC cometeu a maior injustiça de todos os tempos, tirou do ar o maior Radialista do Brasil o Mestre Adelzon Alves – O Amigo da Madrugada", a alegação é que não está satisfeita com o número de SAMBISTAS que estão tendo acesso a Rádio Nacional durante a madrugada para divulgar seus trabalhos, não vamos nos calar diante da injustiça a esse ser humano que só faz o bem para cultura do país há décadas, essa é a hora de retribuirmos tudo que o Mestre tem feito por todos nós do samba e da música de forma geral, dia 10/02 próxima segunda as 11:00 horas da manhã, vamos nos reunir em frente ao prédio da EBC na Rua da Relação para defender a permanência do maior defensor do Samba e da Música, essa é a hora de mostrar a nossa gratidão e nos posicionarmos perante esse absurdo". (Governo..., 2020)

Também há uma série de outros motivos que colaboram para a difícil clareza dessas conexões e contribuem para a ambiguidade na compreensão final sobre o tema.

Medo

O medo dá-se pelo que foi estabelecido estrategicamente como correto, ou seja, determinadas religiões criaram conceitos que distorcem as religiões de matriz afro, em que o orixá Exu é associado pejorativamente ao diabo. Reginaldo Prandi, uma referência na pesquisa sobre o candomblé no Brasil, escreveu, em 2001, um artigo especificamente sobre essa questão – a tentativa de demonização do orixá Exu por parte de lideranças religiosas perseguidoras daquelas de matriz afro – com o objetivo de que a população não siga essas premissas.

Assim é retratado Exu por padre Baudin:

O chefe de todos os gênios maléficos, o pior deles e o mais temido, é Exu, palavra que significa o rejeitado; também chamado Elegbá ou Elegbara, o forte, ou ainda Ogongo Ogó, o gênio do bastão nodoso [...]

> [...] Os primeiros europeus que tiveram contato na África com o culto do orixá Exu dos iorubás, venerado pelos fons como o vodum Legba ou Elegbara, atribuíram a essa divindade uma dupla identidade: a do deus fálico greco-romano Príapo e a do diabo dos judeus e cristãos. (Prandi, 2001a, p.47-8)

Segredos

Os segredos também criam um distanciamento do entendimento da complexidade dessas religiões, já que ao mesmo tempo que são utilizados de forma a valorizar a própria cultura, acabam impossibilitando uma maior compreensão social sobre elas. Ou seja, os mistérios são utilizados como defesa desde os primórdios, porém isso também afasta e mistifica demais o que é natural. Cria-se um mundo à parte que é inalcançável para quem poderia se interessar em conhecer. Eles servem também para evitar o preconceito de outros grupos sociais, já que o que ficou no imaginário construído, conforme já visto, depreciou essa cultura.

Há dificuldades também em separar o conhecimento produzido dentro da religiosidade. Normalmente, prefere-se utilizar a própria religião como impedimento para um acesso à cultura. O samba também é colocado nesse lugar por diversas questões – locais de difícil acesso, sexualidade exagerada, marginalidade e associação com a diversão.

Racismo

O preconceito racial está estabelecido no Brasil. Apesar de não ser muito assumido, inúmeros exemplos diários nos mostram como ele é um fato. Naquilo que se refere mais especificamente ao tema aqui analisado, autores como Vitor da Trindade (2019a, p.56) apontam vários fatores relacionados a essa questão:

> No correr da história o samba foi proibido, assim como a Capoeira, o Candomblé e tudo o mais que envolvesse a cultura de

> raiz africana, sendo que as proibições se baseavam em falsas questões: muito violento, letras ofensivas da moral, muito lasciva, esta dança tem teor sexual explícito e assim por diante. Os ensinamentos milenares trazidos pelo Candomblé são parte muito importante dos fundamentos da cultura brasileira. Infelizmente, por causa de inúmeros fatores, esta fundamentação depara com barreiras que se organizam com base no preconceito relativo à cultura africana e, predominantemente, na instituição do racismo. Preconceito e racismo são coisas diferentes, mas são profundamente interligados e têm força maior quando estão na literatura formal, na formação escolar e também na inexistência de pessoas negras ocupando cargos que possam influir de forma decisiva no comportamento cultural brasileiro.

Concordamos com Trindade nesse sentido, apesar de percebermos determinada mudança a partir do surgimento, por exemplo, das cotas nas Universidades, algo que gera bastante polêmica. Lia Vainer Schucman (2019) também fundamenta fortemente essa questão do racismo enraizado, o que a nosso ver justifica que o conhecimento diaspórico, que transborda para o candomblé e as baterias, seja reconhecido em toda sua riqueza e complexidade. A autora separa o racismo de três formas: estrutural, interpessoal e institucional. Outros autores separam-no em biológico, cultural e institucional. Enfim, são diversas as formas de racismo no Brasil. Em palestra do Encontro Técnico do Projeto Guri, Schucman (2019) disse:

> O branco não precisa responder pela sua cor, pelo grupo, pelos estereótipos. O negro responde pelo entendimento que se tem, subjugado a uma cor menor, menos importante socialmente. A branquitude é um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade.

Dennys Silva apresenta algumas das várias questões relacionadas à discriminação racial:

> No mês passado [outubro de 2019], fizemos uma grande apresentação em São Paulo, algo enorme com temática na percussão do samba. Algumas pessoas não acreditaram muito no projeto, houve desrespeito e parabenizaram somente no final. Os técnicos de som e de iluminação não deram a atenção necessária, já depreciavam nós, os instrumentos, nos julgavam como menores. Houve restrição a lugares específicos de acesso fora do Teatro, como se fôssemos destruir ou pegar inapropriadamente alguma coisa de valor. Isso já é atribuído ao negro e ao sambista. Foi uma experiência positiva artisticamente, mas o sentimento que fica é ruim porque você tem que provar que tem um bom trabalho. Parece que você tem que se preocupar mais do que algumas classes. Quando toquei muitas vezes com outros músicos lá não houve isso. Por isso alguns artistas chegam com o pé na porta, são agressivos, já para não dar espaço para humilhação. Há sim preconceito com negros, menosprezam a nossa cultura, os instrumentos, de forma velada e muitas vezes abertamente. É só ver como a polícia nos trata na rua. Pra uns eles fazem de um jeito e pra nós de outro.[8]

Dennys fala de racismo estrutural, mas também do que chamamos de racismo institucional, o que de fato ocorre de forma velada em organismos complexos de grande circulação de pessoas: empresas, escolas e centros de convenções. Ele continua:

> Em todos os ambientes – em instituições de ensino, em aulas teóricas, prática de conjunto –, se você toca samba, o que você faz aqui? Para alguns trabalhos, um meio musical considerado mais refinado, não nos chamam! No Teatro você sofre preconceito. Quando você vai dar um workshop como substituto você já é depreciado. É melhor você ir sempre como primeiro convidado. Eu não aceito convites assim. Sempre analiso os dois lados da moeda. Tem dinheiro que é melhor nem pegar.[9]

---

8 Dennys Silva em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 22 nov. 2019, na Quadra do GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo.

9 Dennys Silva em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 22 nov. 2019, na Quadra do GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo.

Outro fato apontado por ele é a inversão do preconceito, algo bastante polêmico, pois quando se fala nisso a pessoa já é naturalmente acusada de um preconceito estrutural. Ou seja, para alguns movimentos radicais em defesa dos negros ou do gênero feminino, se você não tem o chamado lugar de fala, não pode ser respeitado, você já é errado.

> Também ocorrem algumas discriminações inversas, porém nada comparado ao número de pessoas e do sofrimento que nós negros passamos. Vou te dar alguns exemplos. Quando um músico de orquestra quer tocar em bateria é discriminado. Muitas vezes em gravações de discos de samba há preferência para negros. É preciso olhar o ser humano, o que importa é dar conta do recado. Outro exemplo: Nós tocamos no baile da Vogue, uma das maiores festas que tem em São Paulo. A modelo e cantora convidada era branca de olhos azuis e estava com uma trança enorme no cabelo (algo comum à herança africana) e foi altamente criticada pela apropriação indevida de algo que não era de sua ascendência. A história com a cantora Fabiana Cozza, que foi criticada por não ter uma cor forte de negro e por isso não poderia fazer o papel no musical sobre Dona Ivone Lara, uma bobagem completa. Ela é uma baita cantora e é negra, mesmo que seja mais clara. Na verdade o que importa, ou pelo menos deveria importar, seria a sua competência.[10]

Hall comenta sobre a potencialização da cultura popular a partir da diáspora, fato que poderia reforçar a identidade de um povo. Portanto, a cultura originária poderia reforçar a identidade de origem, o que poderia ir contra o racismo, desde que reconhecida como potência. Nesse sentido, seus atores poderiam ter outro lugar (*status*): "Esse descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação, e causa uma importantíssima mudança na alta cultura das relações culturais populares, apresentando-se dessa

10 Dennys Silva em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 7 nov. 2019, na Quadra do GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo.

forma, como uma importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular" (Hall, 2013, p.374).

Esses ambientes – os terreiros e as Escolas de samba – simbolizam resistência, a partir do deslocamento do local de origem:

> Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade, e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contra narrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream* elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (ibidem, p.380)

Ser macumbeiro ou sambista no Brasil é uma filosofia de vida. Não é aceitável ser julgado de forma depreciativa e, infelizmente, o custo social dessa escolha é alto, pois apresenta-se como uma afronta em aspectos que vão contra um comportamento dito normal ou civilizado, aqueles estabelecidos por pessoas que possuem apenas uma forma de compreensão existencial. Entender o candomblé e o samba como filosofia de vida é essencial para tentar compreender outras maneiras de pensar e viver. Ao mesmo tempo, sustentar essa escolha é algo que se apresenta dentro de uma tensão social. Normalmente, a pessoa desses contextos precisa se justificar e prestar conta de sua própria escolha. Segundo Hall (ibidem, p.385), o povo negro está sempre em profunda negociação pois não se reconhece sua identidade, ao mesmo tempo que ele é analisado dentro de uma sistemática da lógica ocidental:

> A questão não é simplesmente que, visto que nossas diferenças raciais não nos constituem inteiramente, somos sempre diferentes

> e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferença – de gênero, sexualidade, classe. Trata-se também do fato de que esses antagonismos se recusam a ser alinhados; simplesmente não se reduzem um ao outro, se recusam a se aglutinar em torno de um eixo único de diferenciação. Estamos constantemente em negociação, não com um único conjunto de oposições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes. Cada uma delas tem para nós o seu ponto de profunda identificação subjetiva. Essa é a questão mais difícil da proliferação do campo das identidades e antagonismos: elas frequentemente se deslocam entre si.

Segundo Vitor da Trindade (2019b), os negros sofrem mais de pressão alta pelo motivo de estarem sempre prestando contas, justificando qualquer uma de suas ações, algo que normalmente não ocorre com os brancos: "Falo isso não é para vocês sentirem pena ou qualquer outra coisa, mas para entender como é difícil ser negro no Brasil. Você vai ao mercado e é perseguido pelos seguranças. Você precisa toda hora explicar o que irá acontecer, caso contrário você pode ser acusado de alguma prática incorreta. Como se a sua cor o representasse como marginal".

E continua,

> Não adianta falar que é racismo inverso, isso não existe. Nós nunca podemos participar de diversas coisas, precisamos ter os nossos espaços, pelo menos em algum lugar reforçamos a nossa identidade adormecida. Os terreiros e as Escolas de samba são espaços fundamentais para isso, assim como os Blocos Afirmativos como os Ilê Ayê, este mesmo chamado de bloco afro. (ibidem)

Além do racismo que determina a limitação social sobre a cultura afro-brasileira, todos esses aspectos aqui evidenciados corroboram o baixo nível de compreensão ou aceitação dessas conexões.

Diferenciações entre modelos de carnavais de classes sociais opostas

José Geraldo Vinci de Moraes – relevante pesquisador das problemáticas na relação de desenvolvimento urbano, civilização e sociedade – fala do conceito de pequeno e grande Carnaval, apontado por alguns autores como Olga Von Simson, Maria Aparecida Urbano e Nelsinho Crecibeni. Tal conceito buscava estabelecer diferenciações de um Carnaval elitista na cidade de São Paulo, em pleno desenvolvimento no ciclo do café – transição entre os séculos XVIII e XIX –, e mostra como a questão racial já era predominante a favor dos brancos e não negros. Para Rufino (Simas; Rufino, 1993, p.245), o mesmo termo fora utilizado também na segregação racial estratégica, promovida por algumas classes dominantes em relação a outras: "O termo Grande Carnaval surge em contraposição a Pequeno Carnaval, que era realizado por negros e mulatos livres da periferia carioca que, aproveitando-se das sobras da festa maior (confetes e serpentina), faziam sua comemoração, acompanhada de músicas afro".

Apesar das dificuldades também apontadas por eles em relação aos imigrantes de forma geral que trabalhavam na indústria cafeeira, os negros foram afastados estrategicamente para os bairros mais pobres da cidade como o Glicério, a Barra Funda e o Bexiga. Automaticamente, o que era promovido culturalmente por eles – pelos negros – era chamado de Pequeno Carnaval, enquanto o desfile de carros na avenida Paulista era chamado de Grande Carnaval. O mesmo acontecia nos clubes da cidade, nos quais havia uma reprodução do Carnaval europeu e suas músicas de época. Os chamados batuque, folia, bagunça e a considerada sacanagem aconteciam no Pequeno Carnaval, ou seja, a arte promovida pelos negros nas suas danças, canções e ritmos era entendida como uma arte menor. Esse efeito é replicado atualmente por boa parte da sociedade e pela mídia, que também é uma importante ferramenta de distorção de papéis. Ao mesmo tempo que ela promove e divulga os desfiles carnavalescos, por exemplo, mostra uma imagem totalmente associada à venda de bebidas alcoólicas e sexualidade aflorada.

Isso, de fato, não é uma realidade nesses ambientes. É necessário separar e entender a complexidade desses grupos e tudo que é proporcionado para suas comunidades durante o ano inteiro, não apenas no período carnavalesco midiático. Para Vitor da Trindade (2019b), a cultura africana, de um modo geral, sempre foi depreciada por associarem coisas negativas a ela. Isso também foi observado nos documentários de Geraldo Filme (depoimento de Toniquinho Batuqueiro), no Programa Ensaio da TV Cultura (Geraldo Filme) e no primeiro episódio da série *Samba à paulista* (depoimento de Penteado do Vai-Vai).

Relações entre integrantes negros e brancos

Em algumas escolas consideradas mais tradicionais – no sentido da relação entre a tradição do candomblé e do samba – transparece uma relutância em disponibilizar e trocar informações de parte de integrantes negros com integrantes brancos, o que aponta para um ambiente de permanente conflito étnico-racial. Atualmente, algumas dessas escolas lutam para reconquistar seus espaços perdidos nos campeonatos perdidos sucessivamente. São escolas consideradas de maior população negra, cujos integrantes são criticados por não se entenderem entre si, pela vaidade excessiva e falta de competência na gestão de pessoas. Por um lado, muitos dos seus atores acabam se deslocando e se reinserindo em outras escolas com mais capacidade de gestão de pessoas. Por outro lado, a maioria dos presidentes das escolas de samba hoje são brancos, acusados também de dominar espaços de propriedade negra, espaços de eterna disputa étnico-racial, apesar de parte das pessoas não assumir ou não pensar realmente dessa forma. Por ser branco e tocar em bateria e terreiro, por exemplo, sinto forte pressão por parte de outros integrantes, algo diferente em relação a novatos não brancos. A cobrança é maior para brancos, que exatamente por estar sendo aceitos em comunidades negras precisam constantemente mostrar que correspondem às expectativas. No meu caso, vejo isso como uma oportunidade de entender tais tensões, o que para outros colegas pode ter causado

afastamento. Nos muitos anos dedicados a percorrer esses locais pude acompanhar diversas situações interessantes para reflexão e compreensão dos dois lados da história.

Estratégias de defesa deste conhecimento em relação ao pesquisador acadêmico

Segundo alguns interlocutores, há uma falta de ética por parte dos pesquisadores, de acordo com situações ocorridas no passado: historicamente, alguns pesquisadores não deram retorno para as comunidades e as utilizaram como projeto pessoal, não valorizando os integrantes dessas comunidades, ambiente ou objeto estudado.

Julio Cesar Barro, relevante percussionista e ritmista na cidade de São Paulo, em dia de ensaio da bateria do GRCSES Águia de Ouro, ouviu a seguinte fala de Talita Badia, diretora da ala de rocar da escola, sobre determinados comportamentos com pesquisadores anteriores: "Nem adianta vir aqui com essas coisas de tese, de mestrado. Não vamos falar nada sobre isso. O cara veio aqui ano passado e sumiu. Nem deu as caras". Badia é reconhecida pela excelência com o trabalho prático nesse naipe – o chocalho rocar –, tendo passagens na Mancha Verde como ritmista, no Mocidade como diretora e na Vila Maria. Esse reconhecimento se deve à qualidade de seus arranjos, linguagem musical, nível técnico no instrumento, resultados e liderança do naipe.

A inserção de pesquisadores brancos nesse contexto (meu caso), fica evidenciada como um incômodo, como se observa também na fala a seguir: "É meu povo, agora nós vamos ter que engolir. Olha a desse cara, é flamenguista, gosta de samba e macumba, branco! Qual é que é a dele hein? Isso é porque nós não fizemos o que tinha que ser feito".[11]

---

11 Rodolfo Reis, incorporado dentro da tradição do candomblé pelo caboclo Arariboia, em fala aos filhos de santo, em 13 nov. 2019, na Casa de candomblé Kyloatala.

A conversa citada se deu com o caboclo Arariboia – espírito ancestral incorporado por Tata Kylonderu (Rodofo Santos dos Reis) – na Casa de Candomblé Angola Kyloatala. De um lado, fica evidente um incômodo pelo fato de um branco se interessar em falar sobre o conhecimento gerado por negros, algo que está na memória ancestral. De outro, o próprio zelador, em outro dia de entrevista, se interessou pela pesquisa, pois o elemento textual poderia dar outro tipo de reconhecimento para a sua Casa e também para sua comunidade. Hoje em dia, grandes líderes espirituais sabem da importância dessa troca e procuram aceitar mais pessoas do que antigamente. Nesse sentido, para o caboclo Arariboia, seria uma falha dos indivíduos da diáspora pelo fato de se apoiarem sempre na prática e no elemento ritual, em que a parte teórica não foi pensada como uma ferramenta de apoio e conquista.

Paira sempre a crítica à diferença, o mesmo que acontece entre músicos teóricos e práticos, acadêmicos ou de fora. Ou seja, a justificativa de determinada limitação dá-se no ataque à diferença, o que ele mesmo fez. Entendo também que o caboclo incorporado, ou qualquer outra entidade ou orixá, apresenta sempre uma mediação do próprio indivíduo que o incorpora. De fato, parece que algum controle e divisão de tarefas ocorre na dinâmica da própria incorporação. Por isso, entendo como algo dividido entre a consciência e a inconsciência. Isso é fundamental para termos algo mais concreto e com maior aceitação dentro das nossas próprias limitações com o desconhecido. É fato que existem diversas modalidades de incorporação, cada uma com suas especificidades, havendo várias publicações a respeito.

Separação entre o sagrado e o profano

Para alguns integrantes do candomblé, determinados ritos não podem ser realizados publicamente, tornando-se difícil reconhecer determinadas relações entre elementos comuns às duas tradições.

> Nesse sentido você vai no fundo da questão, pois acaba sendo um dilema, quem poderia ajudar mais seriam os mais antigos. Mesmo

> assim é um assunto delicado porque envolve muitos tabus, preconceito, medo. Muitos não gostam de falar disso. Para muitos não faz sentido falar dessas coisas pelo fato de cair no mérito do sagrado.[12]

Para algumas pessoas, há necessidade de reconhecer territórios de maneiras diferentes. Nesse sentido, o que é praticado no terreiro não deveria sair e chegar, por exemplo, em uma escola de samba. Compreendo que há um conflito, como se essa prática tivesse que ser controlada e, por estar em um ambiente festivo, poderia representar certo desrespeito a ela. Acredito que ocorre justamente o contrário, ou seja, quanto mais isso for reconhecido e assumido, melhor para toda a compreensão social sobre a própria religião. Isso soa muito como uma compreensão ambígua, como se qualquer ressignificação não fosse aceita. Por outro lado, as escolas utilizam essa temática fortemente, o que mostraremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Figura 15 – *Flyer* de divulgação em site de adeptos da religiosidade de matriz afro separando alguns fundamentos da religião do Carnaval[13]

Fonte: Facebook (reprodução)

12 Alan Salgado em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 4 mar. 2018.

13 Aponta-se o ambiente festivo dessa mescla como algo maléfico, uma compreensão ambígua e depreciativa presente em alguns membros entrevistados por nós.

O elemento ritual é visto como algo místico

Tanto nas escolas de samba como nos terreiros apresentam-se processos ritualísticos coletivos que são tratados apenas como crença. Já ouvi ritmistas, por exemplo, dizendo que ficavam com medo quando Cabelinho (Anderson Jorge Enéas) incorporava na avenida ou em algum ensaio. Ele poderia, a qualquer momento, entrar em transe enquanto reproduzia o toque de Cabula no ripa mor[14] – algo curioso, pois ele mesmo fala da necessidade de separação

Figura 16 – Pai Kumimbara, Exu com vestimenta de terno em reverência a um sambista do GRCSES Mangueira, incorporado por Anderson Jorge Enéas

Fonte: acervo pessoal do autor.

14 Modelo de repinique maior, inspirado no surdo-mor da Mangueira. Diferente do repinique tradicional.

entre o sagrado e o profano. Porém, segundo colegas de ritmo, em dias de ensaio ele já chegou a incorporar tocando ripa. Cabelinho é pai de santo (yawó) e tem capacidade reconhecida na religião para incorporar. Apesar de ele tocar atabaque e também ser percussionista no meio do samba, o que não lhe daria habilidade para incorporar, pode apresentar realmente dificuldades em controles mediúnicos quando está nas escolas, o que provavelmente seja um dos motivos para querer separar o sagrado do profano.

Mídia

A mídia possui papel central na ambiguidade presente na compreensão social sobre as religiões de matriz afro e o samba. Normalmente, ambos são tratados com certo misticismo e considerados apenas no período festivo. As insinuadas propagandas que associam o Carnaval com a sexualidade, tratando-o apenas de forma vinculada com uma pseudofelicidade, também não correspondem à realidade. A produção anual de seus atores e a riqueza de suas ações estão longe de serem conhecidas pela população de forma geral, um reflexo do que a própria mídia estabelece anualmente.

Sabedoria ancestral, estrutura, significados e características dos rituais

Sabedoria, funções e reconhecimento do conhecimento ancestral independentemente de idade

Nas comunidades dos terreiros e das escolas de samba é muito comum que os mais novos apresentem voz ativa, desde pequenos. Respeita-se a descendência familiar e a ancestralidade reconhecida pelas famílias e por toda a comunidade. No caso dos grupos aqui analisados, considera-se a sabedoria dentro do contexto, de forma independente da idade do indivíduo: o que conta é o tempo como participante no contexto.

Como exemplo oposto a essa estrutura familiar tradicional, vemos nos locais aqui investigados uma maior liberdade para os indivíduos mais novos, ao contrário do que estamos acostumados. Eles recebem, ao menos parcialmente, maior consideração nas condições ação-risco-execução, tendo mais direito ao que é considerado erro, o que não ocorre na forma tradicional. Mesmo com pouca idade (13 a 18 anos), possuem funções e responsabilidades estratégicas no contexto.

Depois de participar de vários encontros nos grupos aqui analisados, observamos que essa é uma prática bastante interessante. Como característica intrínseca a processos evolutivos, desenvolvem-se práticas opostas em relação às mais convencionais: (a) a hierarquia efetua-se pelo tempo de participação nesses espaços, a despeito da idade do participante, (b) o respeito é maior pela proficiência na performance musical, em especial quando há uma direção maior para a prática de um instrumento específico – aquele que fará parte da própria personalidade do indivíduo, funcionando como uma marca própria, pois quanto mais ele se destacar na performance, mais será admirado e respeitado, (c) o comprometimento (disciplina e outros fatores) de cada indivíduo determinará um destaque dele em relação ao grupo, servindo como modelo a ser seguido, e mesmo que apresente maior dificuldade técnica em relação a outros, em alguns casos isso muda (entrevista Mukambila/Tariganga e Zoinho), (d) os mais novos apresentam maior proficiência nos instrumentos, fato natural pelo condicionamento físico e (e) alguns instrumentos são mais comuns para faixas etárias específicas. Na bateria, por exemplo, os ritmistas mais velhos tocam surdos e cuícas e os ritmistas mais novos tocam repiniques e tamborins. No candomblé Kyloatala e em outras casas temos o alabê tocando rum e gã, enquanto os demais atabaques são executados tanto por ogãs mais novos quanto mais velhos. É uma tendência, no caso do rumpi (atabaque do meio) ser mais tocado por ogãs na chamada meia idade, entre 30 e 50 anos. Os mestres de bateria e os alabês preferem investir na formação dos mais novos, já que eles serão o futuro das escolas e terreiros.

O interesse por determinados instrumentos ocorre porque as funções em comum entre ogãs e ritmistas direcionam atuações escolhidas por indivíduos que, além do gosto pessoal e identificação particular com um dos instrumentos, também pensam estrategicamente nos resultados sociais promovidos pelas práticas musicais, já que elas estão inseridas em sociedades maiores, como os outros setores da escola e também na exposição a outros cargos dos filhos de santo no candomblé – yawós, ekedis, rodantes e zeladores. Por estarem em constante observação, em geral os mais novos preferem instrumentos de maior destaque, caso do repinique de bossa, surdo de terceira e atabaque rum. As pessoas mais novas apresentam uma necessidade maior de reconhecimento, pois ainda estão testando algumas coisas. Isso também pode variar de acordo com a personalidade de cada integrante.

Em ambos os locais, existe uma expectativa em relação ao olhar externo, seja de outros integrantes em suas funções ou do próprio público. Normalmente, os indivíduos mais velhos são admirados pela experiência e maior controle físico, necessários para o equilíbrio entre a resistência e a sonoridade, pois nem sempre o mais novo, o que apresenta maior condição física, terá a resistência adequada em todo o desgastante tempo de duração das atividades – desfiles, ensaios técnicos, festas para os orixás e funções diversas. Muitas vezes, os ritmistas e ogãs passam noites em claro em performance, executando seus instrumentos. No candomblé, é uma obrigação de todos da casa referirem-se aos mais velhos como pai, já se subentendendo uma referência aos que têm mais experiência, mesmo que tenham pouca idade, o contrário do que acontece na dita sociedade civilizada em geral ou na família tradicional brasileira. Nesse sentido, a referência dá-se pelo respeito ao conhecimento daquelas pessoas nos saberes e costumes de sua cultura como essência.

Numa bateria, isso também é muito comum. Atualmente, os cargos de liderança a partir do mestre, e muitas vezes até o dele, são ocupados pelos mais novos, exatamente por apresentarem maior capacidade de ação em relação aos mais velhos, que podem estar mais exaustos, reflexo da própria entrega e prática constante no

meio. Muitos dos mais velhos acabam saindo por questões de saúde debilitada e também pela incapacidade nos processos de gestão de pessoas que os tratam com desrespeito, inclusive nas baterias e nos terreiros. Todos os indivíduos, independentemente da idade que apresentam, são necessários. O equilíbrio é fundamental, e a renovação realiza-se por pessoas novas que observaram o erro dos mais velhos para não repetir modelos ineficientes do passado.

Sem desrespeitar ou desmerecer qualquer faixa etária, uma realidade nova se desenha nas escolas do Rio de Janeiro e de São Paulo e nos terreiros. Cada vez mais, ano após ano, os indivíduos que se destacam na gestão desses grupos musicais (bateria e candomblé) são mais novos, normalmente na faixa dos 30 a 45 anos. Essa característica é uma marca da atualidade, já que anteriormente era exatamente o oposto que acontecia. Isso mostra um processo de renovação muito dinâmico, relativo à necessidade de velocidade na mudança, tendo em vista a complexidade exigida em ambos os locais para solucionar problemas e inovar.

Os indivíduos mais novos também apresentam uma formação mais ampla, possível de acordo com a progressão do conhecimento e metodologias encontradas em cada época. É uma tendência que mestres de bateria mais novos possuam maior proficiência artística de acordo com as possibilidades técnicas atuais, e isso também é um motivo de destaque na gestão de todo o grupo. É pela performance almejada, em equilíbrio com o poder de tratamento e comunicação eficiente, que haverá mais seguidores e também pessoas mais novas. O conteúdo histórico cultural também pode ser uma marca dos mais novos, com pesquisas em estratégias pedagógicas e atuação artística, assim como a busca por novas práticas e resultados.

Ao mesmo tempo, os que apresentam mais idade em relação a outros, por terem vivido em outra época, também fazem parte da história do reconhecimento de suas capacidades pelos mais novos, pois viraram a própria história no presente. Nesse caso, a experiência e o equilíbrio podem ser maiores. Nossa intenção não é determinar qual grupo de pessoas em suas faixas etárias correspondem mais às necessidades atuais dos grupos, mas sim mostrar como os mais novos possuem poder de atuação maior em relação ao que é

estabelecido socialmente em culturas diferentes. Isso foi observado nas práticas desses grupos como enriquecedor para o conjunto, refletindo na promoção de pessoas mais novas, estratégia escolhida exatamente para que a cultura seja mantida de geração para geração.

Funções extras do cotidiano

As tarefas do cotidiano nesses locais – os terreiros e as quadras das escolas de samba – são entendidas como parte do processo de formação e de função social em prol do grupo de indivíduos participantes. Considerando que são ambientes nos quais o coletivo é necessário para a execução de ações bastante diversas, e não somente as artísticas visualizadas pelo público externo mais facilmente (como no caso dos ogãs quando tocam os atabaques e dos ritmistas em um ensaio ou desfile de Escola de samba), há necessidade de que se estruturem as atividades (como ensaios, festas, apresentações) para que os participantes, além de executar suas práticas ligadas essencialmente à musicalidade desses grupos, realizem tarefas das mais comuns às mais complexas, com responsabilidades diversas dentro de todo o complexo social que envolve esses grupos.

Nesse sentido, percebemos algumas semelhanças entre ogãs e ritmistas. Os líderes apoiam-se neles para conseguir organizar preparos básicos antes do momento artístico. Somente quem participa presencialmente, como ocorre no caso de nossa pesquisa de campo, consegue observar como algumas dinâmicas desse tipo são importantes. Elas refletem uma complexidade dentro do conjunto social formado por diversos indivíduos com suas experiências, formações e faixas etárias bastante distintas.

Toda essa mistura de diferenças favorece a riqueza do conjunto de pessoas, e as trocas de saberes acontecem nos momentos de realização de tarefas, por conversas informais nas quais é muito comum presenciar o relato de histórias conectadas à sabedoria ancestral e cultural desses povos, oriundos em sua maioria da diáspora. A seguir, alguns exemplos de como essa prática acontece.

Em uma bateria, além dos diretores que também realizam funções diversas (não apenas dirigir os naipes de ritmistas), há outra parte dos ritmistas (10%) que é escolhida pelo mestre para algumas tarefas como as seguintes: a) distribuição de camisetas em dias de ensaio técnico, b) organização e entrega de instrumentos para o restante dos ritmistas em ensaios e apresentações, c) manutenção de instrumentos, d) recolhimento de quantias de dinheiro para diversas necessidades (confecção de carteirinha da escola, compra de bonés e camisetas), e) limpeza da sala de instrumentos, f) entrega de bebidas em intervalos ou fim de ensaio, além de ações diversas.

Nos terreiros, os ogãs possuem funções múltiplas: limpeza de espaços como salas, quartos e barracões; coleta de folhas, plantas, madeiras específicas para os rituais; sacrifício de animais (ashogum).

Existem nomenclaturas diversas para os ogãs que realizam outras funções além das artísticas. A seguir, alguns exemplos:

- Ogã peri – administração financeira da casa.
- Ogã pejigan – responsável pelos chamados "axés" da casa, a alquimia entre os elementos utilizados para proteção local. Nesse caso, há necessidade de muita prática e relação com o sagrado. O zelador transmite as necessidades e conta com esse ogã para esses cuidados essenciais em uma casa de candomblé.
- Ogã ashogum – sacrifício de animais nos ritos. Esse cargo é ocupado normalmente por uma pessoa que assumirá a casa na falta do zelador. É um cargo de muita responsabilidade e exige muita experiência do ogã.
- Ogã alabê – responsável pelo rum, todo conjunto percussivo e os cânticos. Esse cargo, apesar das especificidades musicais, não isenta o indivíduo das tarefas cotidianas.

Exatamente pelo fato de essas tarefas serem entendidas como fundamentais para o coletivo, todos precisam realizar parte delas, para que todas as necessidades sejam sanadas. Como há um grande número de participantes nesses locais, os espaços precisam ser organizados, como é o caso da limpeza de banheiros ou outros locais já

citados. Também há necessidade de comprar itens de alimentação para que todas as pessoas da casa ou visitantes sejam atendidas. É muito comum que se façam coletas de valores financeiros para a compra de um botijão de gás ou compra de alimentos para todas as pessoas.

No caso das baterias, é muito comum que alguns dos ritmistas mais velhos busquem alimentos (como pizzas e bebidas) quando os ensaios são longos ou quando alguns chegam muito antes do horário para os ensaios. Esses momentos compartilhados são riquíssimos para a troca de conhecimento. As conversas a respeito de diversas situações em ensaios ou desfiles anteriores, por exemplo, trazem muita experiência. As tarefas do cotidiano, portanto, são importantes para a troca de conhecimento, necessário para a manutenção cultural do povo de axé e dos sambistas, sendo impossível, na verdade, separá-las. Além dos ensaios de bateria, xirês e apresentações diversas, não há momento determinado para práticas ou troca de conhecimento.

Apesar de elas acontecerem também de outras maneiras, é na execução das tarefas do cotidiano que se mantém a cultura da diáspora. Observamos isso em deslocamento de ritmistas para locais de apresentação e em intervalos de xirês, quando os ogãs formam rodas de conversas enquanto cuidam dos outros afazeres da casa – a segurança, por exemplo. Os ogãs, assim como os primeiros repiniques, são considerados pelos líderes (zelador e mestre) como guardiões desses locais, estando atentos a tudo, ao chamado *movimento*. São eles que sinalizam alguma alteração no curso da performance ou a necessidade de alguma interferência. Como são locais de alta circulação de pessoas, os ritmistas e ogãs cuidam e se protegem entre si. Muitas vezes isso se dá por meio do olhar, de gestos e de uma comunicação interna reconhecida somente pelo próprio grupo. Como convivem, no geral, por muito tempo juntas, essas pessoas se conectam rapidamente. Muitas vezes não há necessidade de uma exposição oral muito explicativa. O que será realizado ou modificado pode ser sinalizado com um gesto.

Também é tarefa do ogã e do ritmista mais experiente orientar os mais novos. Além de realizarem as tarefas do cotidiano e executarem

seus instrumentos nos ritos (xirês e desfiles) são obrigados a explicar as necessidades musicais e também orientar o passo a passo para a realização das tarefas gerais. Esse sentido do coletivo é esperado pelos líderes dos ogãs e ritmistas mais velhos. Os líderes observam e verificam se o que lhes foi passado está sendo multiplicado.[15]

A seguir temos um relato de Tata Mukambila – ogã ashogum da Casa Kyloatala:

> Eu deixo o Tariganga tocar porque ele sempre me ajuda com as tarefas da casa. Somente deixarei tocar quem está aqui para o todo. Não adianta vim querer ser artista e achar que vai sair tocando. Precisa fazer tudo, carregar pedra, cortar lenha, fazer fogo, carregar peso, serviço de pedreiro. O que o pai de santo pedir a gente faz. Fazemos isso para nosso santo.[16]

Para Robson Campos, também há essa espécie de reconhecimento da dedicação do ritmista com as tarefas do dia a dia, tarefas essas que, na maioria das vezes, são extramusicais:

> Você pode ver aqui, quem está sempre comigo desde os Gaviões, coisa de pelo menos 20 anos atrás, é a rapaziada que levou pedra, passamos por tudo juntos. Tudo que eu preciso esses caras fazem, ensinar um instrumento para alguém novo ou varrer a quadra. É sol ou chuva e estamos juntos sempre. São os meus diretores e alguns dos ritmistas mais chegados.[17]

Considerando esses locais como sociedades que valorizam aspectos do coletivo, o que representa sentido para essas pessoas é a troca e

---

15 Podemos observar isso claramente no vídeo do ogã Marcelinho de Logun Edé postado no YouTube em 1º de agosto de 2018 (disponível em: https://youtu.be/I0ExuEx43No).

16 Marcos Menezes (Tata Mukambila) em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 4 nov. 2019, na Casa Kyloatala.

17 Robson Campo em entrevista concedida a Rafael Y Castro em 2 jul. 2019, na GRCSES Império de Casa Verde, São Paulo.

a soma de forças individuais em prol de todo o grupo. Muitas vezes, o que é representado em um desfile ou festa de candomblé não consegue demonstrar tamanha complexidade e competência de todos nas mais diversas tarefas do cotidiano. Muitas vezes, será a partir delas que as ações serão planejadas e posteriormente executadas com excelência, seja em aspectos artísticos ou de desenvolvimento humano.

A relação de respeito e obrigações do ogã com o orixá é a mesma do ritmista com o pavilhão da escola, algo que se estabelece também como sagrado. A relação com o universo e a natureza, de forma geral, representa um sentido maior na execução de diversas tarefas, como se a execução musical por si só não fosse necessária. Para essas pessoas não faz sentido apenas isto, chegar a algum local e tocar, apenas como forma de apresentação artística – algo comum em outros contextos. Há muitas outras necessidades individuais que significam resultados para o coletivo.

Esse pensamento e prática pode representar, por exemplo, o motivo de tamanha entrega nas atividades com durações prolongadas, já que esses indivíduos não pensam na performance separada das necessidades do grupo. É como se valesse a pena estar sempre à disposição, não pensando apenas em suas necessidades ou falta de tempo.

Estrutura do xirê, roteiro de enredo e outras semelhanças

Em um xirê, também conhecido como gira, como mencionado, que consiste no ritual em que os orixás são apresentados abertamente para o público em dias de festa, há o chamado roteiro. Ou seja, uma sequência estrutural, como em qualquer apresentação artística estabelecida. O mesmo ocorre em um desfile carnavalesco, no qual uma ordem a respeito de determinado enredo é apresentada. No enredo há um tema específico, e a história sobre esse tema deve ser reproduzida pelas alas, fantasias e alegorias que passarão pela avenida. Durante esses rituais (xirê, desfile) há pequenos ritos que

simbolizam a identidade dessas manifestações. Encontramos alguns sinais de certas conexões a partir de algumas semelhanças que as justificam.

Partindo do pressuposto de que a escola de samba sempre foi associada com os terreiros, seja pelos participantes em comum, seja por significados, características culturais, vestimentas e muitos outros aspectos já abordados, mostraremos questões que também representam o que investigamos e não encontramos em publicações. Vejamos a seguir algumas dessas questões, divididas nos xirês e desfiles ou ensaios de escolas de samba durante os rituais: a) reverências a bandeiras e brasão, b) vestimentas em dias de desfile (presidentes, diretores e ritmistas utilizando guias de proteção), c) respeito com a hierarquia a partir dos anciões, d) ritos pontuais nos barracões, e) ritos pontuais nas quadras, f) ritos pontuais no esquenta, g) cantigas para os orixás no esquenta em ordem de xirê e h) movimentações circulares de algumas alas, como a das baianas. Todos os anos as escolas apresentam referências aos orixás e à cultura africana em geral. Muitos carros alegóricos possuem esculturas que os simbolizam, assim como as fantasias e materiais carregados pelos passistas: machado de Xangô, atabaques, adjás e guias, entre outros. Outra característica é a que já discutimos com relação à roupa na ala das baianas, que são vestidas por diversas mães de santo ou ekédis, ou seja, pelo povo de santo. Vejamos um desses casos, apresentado no sambódromo do Rio de Janeiro:

> As surpresas do desfile começaram na comissão de frente. No centro de uma roda de candomblé, os sambistas Beth Carvalho e Jorge Aragão acompanhavam a evolução dos dançarinos. Representando os orixás, os integrantes dançavam numa plataforma que lembrava o terreiro onde o bloco Cacique de Ramos foi criado, com uma grande árvore ao fundo. Durante o desfile, os orixás desciam da plataforma para interagir com o público, emitindo sons. (Mangueira..., 2012)

A própria concepção de um xirê é reproduzida na ala das baianas, com suas passistas rodando em círculos, com a diferença de terem que andar para a frente, acompanhando a passagem da escola na avenida. No xirê, os ogãs tocam na parte de trás do barracão, ao fundo, enquanto os chamados rodantes circulam no centro do barracão, formando uma grande roda. Essa roda é muito parecida com a chamada evolução das baianas ao longo de toda a avenida. Os ogãs também possuem função relacionada com uma bateria em desfile: movimentar as pessoas que estão na gira, da mesma forma que os ritmistas impulsionam toda a movimentação em uma escola. O local onde a bateria fica no meio de um desfile, chamado de recuo, é bastante simbólico em relação a essa função da percussão – a linguagem. Esse local, visualmente, representa, em partes, o mesmo local dos atabaques, já que é ali que se observa toda a movimentação dos integrantes que circulam e passam, enquanto o grupo percussivo observa e dá o suporte sonoro para a movimentação da totalidade dos envolvidos.

A chamada evolução dos passistas é marcada por pequenas coreografias planejadas ou involuntárias impulsionadas pelo ritmo. Da mesma forma, ocorrem com as ekédis e o povo da gira algumas movimentações com os braços, mãos e pernas, que são idênticas àquelas feitas pelos passistas. O timeline referencial é reproduzido por palmas e expressado corporalmente de diversas formas, sutilmente ou mais enfatizado. A compreensão do corpo como extensão do que é sentido sonoramente pela bateria ou pelos atabaques é uma característica marcante dessas semelhanças e também da representatividade da percussão para esses grupos.

Como dissemos no início, o que é apresentado no enredo é a tentativa de contar uma história, da mesma forma que o roteiro do xirê reproduz uma história mítica encenada para o público. A diferença é que essa história poderá ou não ser reconhecida, e provavelmente em uma escola de samba haverá mais clareza de acordo com o passar das alas, enquanto na gira muitas sequências somente são reconhecidas por entendedores da religião. Há uma série de justificativas para tais sequências, já que essas histórias formam parte da

mitologia sobre os orixás e nos remetem a uma conexão com a cultura ancestral africana em diáspora. Pela quantidade de participantes que têm práticas nas religiões de matriz afro como o candomblé e pelas pessoas que, independentemente de terem afinidade com a religiosidade em questão, compreendem a cultura dentro dela, também nos pareceu um momento de extensão do ritual em si. Para muita gente entrevistada, o desfile é considerado uma extensão dos terreiros, seja pelo sentido simbólico, seja por questões em comum, que se comunicam no terreiro e na avenida.

Instrumentos e construção musical no conjunto percussivo

Muitas semelhanças são compartilhadas e observadas nas funções de alguns dos instrumentos que compõem a chamada orquestra do candomblé (os mencionados atabaques rum, rumpi e lé) e os mais conhecidos que formam os naipes das baterias (também citados repiniques, caixas, surdos e tamborins).

> Para se falar em Bateria, torna-se necessário dizer algo a respeito do surgimento dos instrumentos e como a coisa foi evoluindo. Inicialmente as pessoas ligadas à origem das Escolas de samba e dos Ranchos participavam de reuniões festeiras (Caxambu, Lundu, Jongo) ou ainda do culto afro-brasileiro, onde tornavam parte ativa e intensamente. Instrumentos tais como: atabaques, tambores, tamboretes, agogô, tamborim, pandeiro, triângulo que auxiliavam nas festas e no ritual. Com relação ao candomblé, onde são cantados pontos, chamado popularmente de ponto de macumba, obedecendo ao ritmo quente exigindo dos participantes o molejo necessário para acompanhá-lo. Das brincadeiras de samba, realizadas em casa do Sr. Napoleão, Sr. Vieira, Dona Neném, Dona Esther e outros, participavam geralmente pessoas ligadas ao culto afrobrasileiro com suas diversas linhas e nações. (Candeia; Isnard, 1978, p.42)

Notamos como algumas transformações acontecidas no candomblé refletiram na própria adaptação do diálogo existente anteriormente entre os naipes de surdos de terceira, por exemplo. Esse fato é bastante contestado pelos sambistas mais velhos por tirar a essência do próprio estilo, algo que também acabou acontecendo nos dois ambientes para fins de organização sonora de ambos os conjuntos musicais. Seria uma forma mais ocidentalizada de reconhecer uma maior "limpeza" e equilíbrio entre todos os instrumentos dos conjuntos. O mesmo fenômeno aconteceu e ficou estabelecido para os primeiros repiniques em relação aos repiniques de base, e apenas alguns dos ritmistas mais proficientes, com a responsabilidade nos ripas de bossa, podem fazer as variações, enquanto os outros (de base) fazem a condução, a chamada sustentação do ritmo.

> Por exemplo, quando eu aprendi os tambores, havia dois toques diferentes executados pelos tambores Rumpi e Lê. Tomando por referência o ritmo para Oxum, o Ijexá, havia uma base contínua do tambor Lê e um acompanhamento do tambor Rumpi, que fazia um diálogo entre o tambor com Rum, que mantinha as frases em diálogo com o Orixá e a base tocada no Lê. Hoje em dia, Rumpi e Lê tocam em uníssono, enquanto o Rum dobra. (Trindade, 2019a, p.136)

Entendemos isso como uma adaptação inevitável que acabou sendo responsável pela transformação da tradição, na tentativa de resolver algumas questões no sentido de serem melhores julgadas dentro do regulamento do Carnaval, mas engessando, por outro lado, a liberdade dos performers expressada pela sonoridade modificada dos grupos – os atabaques com o gã e as baterias.

Sobre o rum, Trindade nos mostra uma total relação da função desse instrumento com o ripa de bossa, pois é por meio dele que os outros instrumentistas reconhecem os símbolos sonoros e apontam para o que deve ser feito nos arranjos e improvisações. Mais essencialmente, Trindade nos mostra a relação deles – do rum e do ripa de bossa – com a sinergia entre a percussão e o movimento, o

vocabulário único entre o dançarino e o percussionista, no entendimento da percussão como linguagem.

> Ao contrário do que se pensa, o tambor Rum não improvisa e sim repete alguns padrões melódicos que seguem a tradição desde a antiguidade, sendo como frases melódicas que ocorrem durante momentos organizados com o texto do cântico e devem ser executados exatamente nos momentos para que foram organizados. É isto que torna tão difícil a compreensão deste atabaque, porque a forma como ele soa para os ouvidos de quem não conhece dá a impressão de improviso. (ibidem, p.136)

Trindade refere-se à dificuldade do reconhecimento do vocabulário do instrumento por parte do público externo, pois para os outros ogãs e na nossa análise, a partir da vivência em terreiros e baterias, todo esse conhecimento ímpar dos alabês e dos repiniques de bossa é facilmente reconhecido e correspondido pelos outros integrantes dos conjuntos, independentemente da quantidade.

Outra informação de Trindade nessa mesma publicação diz respeito ao tempo necessário na performance dos ogãs, que é bastante parecido com o tempo de atividades dos ritmistas. Observa, primeiramente, que a relação com o tempo cronológico para os ensaios e festividades é bastante relativo, quando comparado ao das nossas atividades ou demandas da rotina social, principalmente pelo fato de ocuparem muitas horas ininterruptas com pequenos intervalos na execução. Nesse sentido, a questão técnica determinará, juntamente com a resistência física, quais serão os indivíduos mais proficientes, já que além do suposto talento ou competência, também há uma necessidade de resistência adaptativa maior do que em outros lugares ou qualquer tipo de atuação artística e musical mais convencional.

A nosso ver, o atabaque rum apresenta semelhanças diretas com o repinique, tanto naquilo que se refere à técnica quanto à função desses instrumentos. Vejamos a descrição de Trindade (ibidem, p.138) sobre as caraterísticas técnicas desse instrumento:

> Para tocar o tambor Rum com aquidavis, usa-se somente um aquidavi na mão dominante do instrumentista, ou seja, a mão a qual ele impõe mais destreza sobre o instrumento, buscando agudos, médio e graves extremamente distantes da nota central. A outra mão deve estar sem nada e soa nos contratempos geralmente de forma grave ou abafada, e também com tons abertos, deixando soar os harmônicos do atabaque.

Nesse caso, podemos ver como aquilo que é feito no rum – uma mão executando as sonoridades grave ou abafadas – é feito da mesma forma no repinique – a mão que não está com a baqueta diretamente na pele do instrumento executa o tapa e o som aberto. Ou seja, realiza-se o mesmo efeito em ambos os instrumentos, atabaque e repinique.

Trindade também registra as relações e conexões entre algumas levadas de caixa e padrões utilizados no candomblé. Nesse sentido, ele relaciona a levada da bateria do GRCSES Portela com o aguerê de Iansã e a da Mangueira com o aguerê de Odé. Além desses exemplos, apontaremos outros no decorrer deste livro.

Um descuido comum de diversos autores é referenciar essa herança apenas às baterias e instrumentos do estado do Rio de Janeiro. A partir de 1968, data de oficialização do Carnaval de São Paulo, quando foi extinto o naipe de sopros dos cordões, São Paulo adotou padrões rítmicos do Rio. Justamente por isso, ainda atualmente, o Rio é um centro de pesquisa para diversos mestres, diretores e ritmistas, pois muito do que é construído musicalmente nas baterias e outros setores das agremiações do Rio serve de modelo para o Carnaval paulistano.

Outro ponto observado é a estrutura chamada de trilogia dos tambores e o pensamento da construção da polirritmia que gera a polifonia (Arom, 1991), presente por meio da herança diaspórica. Vale reforçar que são instrumentos rítmicos afinados com intervalos melódicos entre si, justamente para dar essa sensação melódica em conjunto com os outros que compõem os conjuntos percussivos. Nesse sentido, o protagonismo da percussão se diferencia

da utilização mais comercial no Ocidente, já que muitas músicas midiáticas utilizam apenas a sonoridade grave no primeiro ou no primeiro e terceiro tempos do compasso, complementando agudos no segundo e quarto tempo – como o bumbo e a caixa do padrão do *rock* ou *pop* em geral.

O babalorixá Vadinho do Gantois mostra também outra preocupação com relação à parte da transformação ocorrida na musicalidade desenvolvida nos terreiros: excesso de técnica e virtuosismo. Podemos considerar essa preocupação de Vadinho como legítima em relação à realidade de uma bateria, pois é muito comum as pessoas mais antigas reclamarem do excesso proporcionado pelo virtuosismo. Nesse caso, "a técnica estaria sobrando", sendo demonstrada excessivamente de maneira a descaracterizar a sonoridade e inibir sutilezas, mesmo em instrumentos que lideram o conjunto. Muitos ritmistas que se preocupam com uma boa execução do ritmo dentro da linguagem do samba apresentam a mesma preocupação com o repinique e outros instrumentos da bateria, ou seja, as mesmas que Vadinho do Gantois – terreiro de referência do candomblé baiano – tem com o atabaque rum.

Outro ponto em comum é o cuidado em relação à preservação dos instrumentos e os locais onde ficam estrategicamente protegidos nos ambientes. No caso dos atabaques, sempre cobertos por panos, não é permitido o acesso por pessoas senão os alabês responsáveis. No caso das baterias, os executantes dos repiniques – talvez os instrumentos que mais se assemelham às funções e responsabilidades do rum – também ocupam espaços específicos e estratégicos dentro de toda a formação. Apenas os mais proficientes os executarão e poderão realizar as chamadas variações para a comunicação com os outros instrumentistas e passistas diretamente na dança. Ambos são tratados como instrumentos-chave, centrais e até tratados nos preceitos da religião, estando fora ou dentro de ambientes sagrados. O que pode ser considerado profano para o público em geral, como é o caso do Carnaval, por exemplo, para outros (no caso, os ritmistas e suas responsabilidades) é considerado preceito, função hierárquica adquirida com a experiência e repertório aprendido oralmente nessas

tradições. Muito do que acontece nas baterias de forma processual é bastante próximo e muitas vezes idêntico à metodologia utilizada no aprendizado para o povo de santo.

Sobre o entendimento e o lugar (*status*) da percussão em ambos os contextos, também notamos similaridades pois, assim como os atabaques, determinados instrumentos da formação de uma bateria são vistos como algo menos desenvolvido.[18]

> É muito comum quando tocamos instrumentos de ascendência africana que chegaram ao Brasil junto com os escravizados, se considere que esta música e estes instrumentos são de menor importância dentro de um combo (como se fala da formação de uma banda), mesmo que a nossa MPB se encha de ritmos e melodias baseados nessa influência, como o samba e suas ramificações, ou isso ocorra em outros ritmos da diáspora africana fora do Brasil, como o Jazz – norte-americano, o Reggae jamaicano e a Salsa cubana. (Trindade, 2019b, p.26)

Prática musical condutora como essência

A amplitude que abrange a musicalidade africana e afro-brasileira como continuação de uma sistemática intrínseca aos povos em questão, já nos transmite uma relação direta com qualquer prática necessária às atividades do dia a dia. A música por si só se compreende, nesses grupos, como amálgamas de processos necessários para a própria sobrevivência como alimentação, preparar a terra para o plantio, colheita de alimentos e lavagem de roupas. Tudo é feito em conjunto com as atividades musicais na tríade, voz, ritmo e movimento. Assim, observamos total conexão com as práticas dos povos em diáspora e na África em alguns momentos que justificam o conceito e a compreensão da música como necessidade associada a outras práticas.

---

18 Para um melhor entendimento sobre essa questão, sugerimos a leitura do trabalho de Stasi (1998).

> Segundo Geraldo Filme, entre os negros africanos a prática musical estava imbricada no cotidiano: "Tudo do negro é através do canto. Ele reza cantando, nos candomblés, nos terreiros". Ele também trabalha cantando: alguns cantos de trabalho africanos foram reproduzidos em seu álbum Canto dos Escravos, em parceria com tia Doca e Clementina. Ainda segundo ele, toda a democracia que caracterizou bairros como o Bexiga e a Barra Funda na primeira metade do século XX, democracia transferida do campo para a cidade, existia devido à prática musical, único interesse comum da heterogeneidade cultural destes bairros. (Prado, 2011, p.10)

Um desses momentos de reconhecimento e associação direta com essa tríade musical foi nosso próprio processo iniciático (em setembro de 2019), realizado durante os dez dias do chamado roncó, que ocorre no quarto sagrado em que ficam as pessoas nesses processos que são intitulados de feitura de cabeça ao orixá ou raspagem para o santo, pelo motivo de ocorrer em um dos ritos realizados. Ou seja, para realizar esse trabalho, sentimos a necessidade do aprendizado na religião e na própria formação no candomblé. Assim, nessa iniciação fizemos praticamente tudo o que corresponde a essa tríade como dançar, tentando aprender os passos necessários para a dança dentro de alguns toques, e cantar, ouvindo os toques para saber alguns roteiros dentro dos ritos (nesse período ainda não era ainda autorizado tocar os atabaques ou gãs). Esse foi um momento de curiosidade extrema, na tentativa de entender qual a razão de não ser permitido tocar atabaques no período da iniciação, mesmo para os cargos de ogã. Entendíamos isso como certo desperdício, com base em nossa ansiedade em começar a desempenhar um papel entendido como principal em uma casa de santo. De fato, com o passar do tempo, percebemos que essa não é uma função primordial de um ogã, pois há muitas outras entendidas como necessárias ao coletivo, como é o caso da guarda e proteção dos yawós, zeladores e de toda a segurança da casa.

O fato de não poder tocar instrumentos não diminui a compreensão da prática musical como essência, pois em muitas outras ocasiões,

para não dizer em todas, ela acontece. Para todas as atividades que fizemos no roncó tínhamos que cantar (antes, durante e depois de determinados momentos), uma união perfeita entre o rito e a rotina diária. Aprendemos diversas canções na língua bantu, que é fundamento dentro do candomblé da nação Angola, e também diversas rezas que compõem o chamado Ingorossi (N'gorossi), a maior reza bantu aprendida pelos filhos de santo dessa nação. Tivemos como obrigatoriedade decorá-la até o último dia da nossa saída, sem liberação para a escrita ou gravação em áudio. O que fizemos foi estudar o Ingorossi, em muitos momentos, com os irmãos do chamado barco de iniciação, mesmo fazendo essa reza com nosso pai criador e mãe criadeira – terminologias utilizadas em referência aos nossos pais de iniciação, estabelecidos pelo zelador. Antes de tomar banho, também havia uma cantiga com o badalar do adjá – instrumento utilizado para invocar os orixás, que não é utilizado por ogãs, mas por ekédis, yawós e essencialmente pelos zeladores. É um instrumento essencial para todas as práticas em uma roça (como mencionado, outro nome para uma casa de candomblé ou terreiro).

Outro momento de extrema musicalidade diaspórica acontecia antes das refeições e também quando todos os irmãos de barco (indivíduos em processos iniciáticos no roncó) finalizavam as suas refeições. Essa cantiga é extremamente ritmada e "coreografada", havendo muita movimentação dos braços dos iniciados que seguram o prato de comida, o balançam lateralmente, o abaixam e o levantam constantemente durante a execução da cantiga. Essa ação foi observada como fortemente conectada com o que chamamos tríade interdisciplinar: canto, ritmo e movimento. Depois do processo iniciático continuamos praticando e compreendendo a musicalidade e cultura africanas nas atividades da roça em novos oros – ritos específicos para os orixás –, normalmente internos e sem abertura para participação de público externo nos xirês, despachos diversos de folhas, animais e elementos utilizados nas alquimias dentro dos preceitos religiosos (moedas, alimentos, chifres, cascos).

Observamos que a música é utilizada como determinante em momentos pontuais dentro de todo o roteiro de qualquer atividade.

Aprendemos que, até para a incorporação de um yawó, existem cantigas específicas que são utilizadas para invocar os orixás, mas que também servem como sinais para os indivíduos preparados se anteciparem à incorporação. Então, dessa maneira, a música funciona como código: cada uma dessas ações inicia-se somente a partir do que é tocado, cantado ou dançado, e na maioria das vezes no encontro dos elementos da tríade de forma simultânea.

Em uma escola de samba, tudo isso também é compreendido como necessário para suas diversas atividades operacionais, como varrer uma quadra ou o barracão onde são confeccionadas as fantasias e alegorias ou na manutenção de instrumentos e em intervalos de dias de festas. Nesses dias, também se observa uma constante movimentação lateral na quadra de maneira interna e externa. Nos intervalos ou nas finalizações de determinados eventos, para não dizer de todos, formam-se pequenos grupos que executam instrumentos diversos, cantam e dançam, uma espécie de celebração mais íntima e pontual nesses espaços específicos.

Outro momento em que a música é condutora de ações é quando a bateria está montada (formada) e se movimenta para o esquenta (o citado momento de aquecimento pré-desfile no qual diversos sambas e hinos alusivos são cantados). Nesse deslocamento, os ritmistas andam enfileirados, percutindo seus instrumentos de outras maneiras, enquanto cantam diversos sambas, pagodes e até um funk, atualmente. É um momento importante de concentração e celebração, pois na sequência virá o esquenta e, posteriormente, o desfile, um momento especial para as comunidades carnavalescas.

Vemos então a necessidade de compreender a música como um todo, e acrescentamos a importância da identificação do próprio ritmo como fenômeno multidimensional. A compreensão desse conceito engloba questões amplas, sociais e musicais. O ritmo, em seu amplo desenvolvimento nas comunidades aqui pesquisadas, representa identidade cultural, territorial e social. Nesse sentido, ele é utilizado para representar continuações de saberes oriundos da África. A chamada seção rítmica é central nessas musicalidades,

e toda a sua abrangência multidimensional representa a própria importância de sua utilização. Em uma escola de samba, por exemplo, nada se inicia sem a instituição de um conjunto rítmico e tudo será conduzido por esse conjunto, do começo ao fim das atividades, assim como no desfile.

Estabelece-se, portanto, todo o sentido da reconexão com um passado remoto nos códigos internos identitários, como é o caso dos timelines e das levadas de caixa, repiniques e também fortemente das levadas e variações dos surdos de terceira. Portanto, a música possui um alcance em diversos indivíduos, tanto naqueles que a produzem quanto em toda a comunidade. A prática musical é vista como elemento impossível de desvincular dessas instituições – os terreiros e as escolas de samba. É ela que representará sentido para as ações artísticas ou do cotidiano, não havendo a possibilidade da existência de nenhum desses locais sem a prática musical como norteadora de processos e ações.

Apesar de sabermos de possíveis inovações, como terreiros em locais urbanizados ou em prédios, e de transformações que envolvem mudanças que fogem à regra, como a não utilização da tríade de atabaques (instrumentos identitários no candomblé), julgamos que essa ausência acaba não dando conta de representar a estrutura de uma casa de santo dentro da tradição africana. Esses instrumentos fazem parte dos fundamentos, assim como as baterias para suas escolas. As musicalidades acontecem de diversas formas e, portanto, mesmo quem não toca também as realiza em respostas de coro nas cantigas, com palmas batidas coletivamente na pulsação ou nos timelines de determinados toques, como o agogô no Cabula e no Ijexá. Além dos aspectos essencialmente musicais, reforçamos que tudo se faz cantando, dançando e percutindo, seja o próprio corpo, com instrumentos ou em qualquer material, como é o caso de pratos, garrafas ou talheres.

Mito de origem nas práticas e filosofia de vida

A relação mítica, realidade nos terreiros pela fundamentação cultural ancestral, transpassa locais e é observada claramente em diversos setores nas escolas de samba e no Carnaval em sua totalidade. O mito, como origem dos sentidos para o cumprimento das atividades intrínsecas nesses locais, se justifica pela crença em significados culturais que relacionam os indivíduos com a natureza e o universo. A possibilidade na crença de uma tradição idealizada e reproduzida representa um dos significados do mito de origem. Observamos que o candomblé e as escolas de samba perpetuam isso como sentido das próprias práticas, acreditando em algo originário e necessário. Isso conectaria e justificaria a própria atuação e participação dos indivíduos dentro destes territórios. O próprio entendimento e práticas cíclicas, repetitivas e ritualísticas, inclusive dentro da construção musical percussiva, também representa tal relação. Quando não se dá conta de explicar ou justificar determinadas ações, como o comprometimento ou a entrega dessas pessoas em suas obrigações, as entendemos dentro do próprio mito. Algumas ações podem não ter uma justificativa clara para uma pessoa externa, porém para a pessoa envolvida na mitologia, algo a toca, levando-a a tal entrega.

Queiroz (1992, p.181-2), referindo-se ao mito, diz: "O Carnaval brasileiro apresenta algo a mais; encerra também a imagem de uma sociedade alternativa e desencadeia a ação no sentido de colocá-lo no lugar daquela que existe. Não haveria então um Mito carnavalesco, do qual a festa seria o rito?".

O autor analisa conceitos amplos sobre o Carnaval, bem como a sua relação dentro do sentido espiritual do rito, apesar de determinadas ambiguidades. A ambiguidade dá-se pela compreensão paradoxal da sociedade sobre o que é o Carnaval em sua totalidade, fato que contribui para a falta de aceitação da inter-relação entre a religiosidade e a festa, por exemplo. O ritual do desfile representa a mitologia dos orixás de maneira constante. Nesse aspecto, apresenta-se uma transferência do sagrado para o profano, saindo do terreiro para a sociedade de maneira clara, sem os segredos do contexto

apenas religioso. Para Queiroz (ibidem, p.183), "a narrativa carnavalesca brasileira toma um aspecto declarado de mito, expressando-se todos os anos, no momento certo e marcado, por ritos específicos". O mito também, segundo esse autor, abrange a concepção do Carnaval como evento ritualístico dentro do próprio mito.

O conceito de mito pode extrapolar o aspecto religioso, pois compreende diversos significados. Inclusive, no próprio candomblé, muitas das atuações se desprendem da religião, exatamente por ser compreendidas dentro de uma rede de significados que ultrapassam a religiosidade. As necessidades são outras e amplas, aquelas que conectam a pessoa com o universo, no sentido energético e pela troca e somatória de forças da própria natureza. O sentido de mito é comunitário, é onde a coletividade se encontra para determinar novos momentos, novos caminhos pela performance. Apesar de também oferecer um sentido de utopia, ele é a pura realidade de acordo com as práticas, muitas inexplicáveis e injustificadas para algumas pessoas que não as entendem como essenciais, mas como escolhas pessoais com conexões vistas como abstratas. Nesse sentido, "o mito [...] é uma narrativa que explica a realidade, a partir de dados de experiência" (ibidem, p.184).

Os ritos justificam o sentido do mito. Dessa forma, muito do que se produz em um terreiro, nas diversas modalidades dentro do ritual, bem como nas práticas dos sambistas, representa sentido para uma busca constante de uma vida melhor, muitas vezes diferente da convencional.

Sodré (1979) nos apresenta o samba conectado a um todo dentro da religiosidade de matriz afro e, portanto, também tendo o mito como local de origem. A representatividade dos orixás para as escolas de samba é um ponto central dessa conexão em muitos aspectos e setores estruturais dessas instituições.

Esse autor estabelece uma relação territorial do mito, na qual o morro é um local de reforço da identidade cultural negra, assim como a favela atualmente. O termo seria utilizado para dar força às práticas culturais negras, pois é lá que elas acontecem, distantes da civilização ou da parte mais urbanizada das cidades, chamada por

ele de planície. O morro também remete a um local de recolhimento e proteção da malandragem, algo misterioso e de reconhecimento somente das pessoas que lá habitam. É um território cheio de códigos e que deve ser visto como local de pouco acesso para outras pessoas, as que não fariam parte desse complexo cultural negro. Sabemos que isso mudou muito hoje em dia, mas de certa forma a compreensão sobre o morro ou a favela ainda funciona assim e apresenta-se no imaginário de boa parte da população. O mesmo acontece com as determinações sociais sofridas ou associadas às escolas de samba e aos terreiros, exatamente por estabelecerem seus códigos e por serem locais de resistência, assim como por muitos outros motivos já apresentados no início deste capítulo: "O morro, no contraste com a planície, significa um espaço mítico de liberdade. No samba tradicional carioca, a frequente louvação [...] de aspectos da vida no morro pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante" (Sodré, 1979, p.46).

O autor afirma ainda que "o morro [...] é a utopia do samba (...,) a instauração filosófica de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes no real histórico" (ibidem, p.46). Da mesma maneira que Sodré associa o morro e o samba, nós, de certa forma, consideramos o conceito e sentido dos terreiros e das escolas de samba como algo fora da compreensão concreta social, pois as relações com os significados reducionistas midiáticos ou estratégicos, além do preconceito religioso e cultural, determinam a inferiorização desses locais, a partir da subestimação do desconhecido, normalmente associado com algo menor.

Existem diversas associações com a mitologia dos orixás e o samba, inclusive nos setores das escolas de samba. "Exu é o orixá que os pastores ou sacerdotes cristãos, ignorando o sistema simbólico nagô, aproximam da concepção ocidental de demônio ou diabo" (ibidem, p.48). O autor cita essa deturpação cultural também na música norte-americana, especificamente no jazz. Segundo ele, desde a emancipação dos escravos em 1863, a chamada *devil music* praticada nos cultos das igrejas negras, no sul dos Estados Unidos, teria sido uma derivação do blues associada ao diabo. No samba, a

figura de Exu, segundo Sodré, seria representada pela síncopa, pela concepção da falta do tempo forte, que seria reproduzida pelo próprio corpo dos sambistas. Os trejeitos na dança ou movimentação de algum passista poderiam ser associados ao movimento de Exu, ao inesperado, inconstante, à surpresa e ao susto. Apesar de isso parecer certo exagero, como também já dissemos, há, em muitos aspectos, forte relação mítica do sambista carioca com o orixá Exu, inclusive na vestimenta e nos trejeitos, atitudes, estratégias e funções.

Porém, há pessoas que relacionam questões reais que ultrapassam o que pode ser considerado mito, de forma que o mito possa ser compreendido como realidade. Segundo Flávio Luís Ferreira de Souza, que por oito anos cobriu como jornalista os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, observando diversas baterias em performance, essa conexão é um fato de difícil separação, não por escolha própria e envolvimento, mas por razões históricas:

> Em 2010 a Escola de samba Mocidade Alegre fez um carro com esculturas de Exus ao redor e apenas teve vestimenta da cintura para cima. Houve desrespeito com toda a construção do Orixá. Do nada pegou fogo no carro no meio do desfile e acabou com a Escola. Muitos outros carros quebraram na avenida com enredos mal construídos, onde os preceitos não foram feitos da forma correta, apenas por interesses.[19]

Para o jornalista, assim como para muitos outros entrevistados, o descuido com os preceitos e a utilização comercial da tradição afro pelas escolas de samba é um problema atual que dificulta o entendimento de todos em relação à própria cultura e também provoca alguns problemas já observados em dias de desfile, como temporais, carros quebrados ou pegando fogo: "Toda Escola tem o seu orixá e os toques da bateria são em homenagem a eles. Eles representam as agremiações ao mesmo tempo que dão proteção. Outra coisa, você não lembra dos casos aqui em São Paulo de dias de tempestade

19 Flávio Souza, em entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 10 set. 2019.

no desfile de Escolas? O que acontece é que nem sempre é feito da forma correta. Os cuidados não acontecem e aí já sabe, né?".[20]

Muitas questões que têm como base os mesmos fundamentos e preceitos podem em alguns momentos representar determinadas contradições. De fato, ficaria muito difícil determinar quais seriam os motivos para acontecerem determinados acidentes ou descuidos com a escola. Com certeza existem razões concretas para determinados resultados com as escolas em dia de desfile, porém o que é considerado por parte de uma população e faz sentido para ela também há de ser respeitado como uma sabedoria, mesmo que imaginária ou popular. Nem sempre é o caso de tentar avaliar apenas a partir de um ponto de vista racionalista, frio e calculista. Pierre Verger nos mostrou alguns caminhos com estudos da religiosidade que segundo ele não deveriam ser julgados com esse ponto de vista racional.

Porém, existe uma falta de cuidado com os preceitos, algo já relatado por alguns entrevistados, como é o caso do ogã alabê da Casa de Angola Kyloatala: "Depois que a mãe Obá faleceu desandou, nunca mais conseguiram se reerguer. Alguma coisa foi feita de errada. Os caras vão a outras casas, mas não fazem o certo. Querem mexer com magia e é proibido".[21]

Segundo Tata Mukambila (Marcos Menezes), determinada escola de samba do Grupo Especial do Carnaval paulistano no ano de 2019 sofre, há tempos, com alguns descuidos de seus administradores (eticamente não citaremos nomes aqui, mas discorreremos sobre algumas reflexões que fazem parte do imaginário do povo de santo e das escolas de samba quando misturam religião com Carnaval). Além da incompetência em procedimentos de gestão administrativa e de pessoas, existem questões que colaboram com algumas posições e situações nas quais algumas agremiações se encontram. Por sinal, normalmente, isso se passa nas escolas mais antigas e tradicionais, as que mais teriam a relação *sine qua non* com os terreiros.

---

20 Dennys Silva, em entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 15 mar. 2019.

21 Marcos Menezes (Tata Mukambila) em entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 27 out. 2019, na Casa Kyloatala.

O que concluímos de fato, ao investigar esse objeto central, é que essas situações são significativas para muitos dos envolvidos, o que por si só já representaria algo relativo a essa conexão. Não nos cabe analisar se isso de fato é o motivo de determinadas situações, ou seja, quando os preceitos não são realizados da forma correta haverá punição. Para nós, o importante é observar o quanto isso se torna uma verdade para os envolvidos ou os afeta.

Fundamentos

Como dissemos, existe uma complexa rede de conexões estabelecida entre os terreiros e as escolas de samba, independentemente do fato de isso ser ou não evidente para a sociedade em geral. Vale ressaltar que, com base na ética necessária a esse tipo de pesquisa, tivemos permissão (limitada, segundo determinados princípios) de ambos os locais investigados, visto que, além de pesquisadores, somos integrantes dessas comunidades e as representamos dentro dos chamados preceitos necessários. Ou seja, trabalhamos nossos dados de acordo com o nível de profundidade que temos como participantes em ambos os contextos e seguindo determinados limites éticos.

A dissertação de Lucas Bártolo Martins de Oliveira, *O enredo de Cosme e Damião no Carnaval carioca* (2018), trata de semelhanças diversas entre o candomblé e as escolas de samba. A seguir temos alguns exemplos mais centrais do trabalho desse autor que segue outra linha – alegorias, simbologias e comportamentos em comum e circulares do povo de santo. Segundo Oliveira (2018, p.74), o comportamento dos filhos de santo e a disciplina na formação e metodologia são os mesmos utilizados nos terreiros, e isso é trasladado para os barracões (mesmo nome dos locais de rituais nos terreiros), onde as alegorias e fantasias são confeccionadas:

> Do barracão de candomblé, os filhos traziam a obediência ao tempo e às prescrições na execução das tarefas. Além disso,

> levava-se para o barracão de alegorias o saber em realizar com perfeição as tarefas exaustivas e minuciosas, e de desempenhar com dedicação e atenção obrigações que nem sempre são de seu agrado. Por essa perspectiva, a aproximação entre o barracão de candomblé e o de escola de samba não se dá apenas no nome em comum, mas também pela forma de organização, da transmissão de saberes, entre outras semelhanças que fogem do alcance desta dissertação.

Outro apontamento de Oliveira (ibidem, p.68) é sobre a utilização de símbolos em comum, que seriam apropriações das escolas daquilo que é realizado nos terreiros: "O candomblé se fazia presente e, mais do que isso, se materializava no barracão de alegorias quando os filhos de santo encomendavam ferramentas de orixás e esculturas de entidades aos profissionais do barracão, em paralelo à confecção do Carnaval, atividades que nem sempre chegavam ao conhecimento do carnavalesco".

A seguir, mais especificidades e informações relevantes sobre a circularidade, quando o elemento simbólico retorna para o terreiro, como dissemos sobre um tipo de batismo de instrumentos da bateria que são levados para ser consagrados por zeladores de santo nos terreiros e posteriormente retornam com maiores controles de todo o conjunto percussivo, alcançando os objetivos desejados. Isso mostra a conexão com o sagrado, e independentemente das crenças de todos os participantes envolvidos, é algo que está sempre permeando essas conexões e simultaneidades: "Notei, por exemplo, uma escultura de Pomba Gira ainda em etapas primárias da confecção a partir do isopor. Também estavam sendo confeccionados uma adaga e um adê (espécie de coroa) de Oxum. Os itens seriam levados pelo decorador para o seu terreiro de candomblé" (ibidem, p.69).

O chamado "fundamento" que é feito em cada local, seja terreiro ou quadra, é uma forma de zelar, pedir ajuda aos orixás, reverenciando as entidades para que tudo ocorra da melhor forma nesses locais. A conexão com o orum também é feita a partir desses fundamentos, como se alguém de outro local sagrado estivesse olhando para todos os participantes desses ambientes. É uma crença

que reforça o envolvimento desse público com a ancestralidade e identidade herdada da diáspora. Nas quadras de algumas escolas de samba, normalmente as mais tradicionais como a Nenê de Vila Matilde, o fundamento – local separado no centro dos terreiros, nos cantos dos barracões, nas entradas das casas e no telhado, o que também ocorre nas quadras das escolas – está sendo feito de forma que foge aos preceitos da religião e tradição, uma espécie de descuido com toda a questão ritualística. Alguns procedimentos são deixados de lado dentro do roteiro tradicional nos terreiros, e por isso a ideia inicial não é mantida em todos os locais onde há essa transposição dos terreiros para as escolas de samba.

Com relação aos símbolos utilizados em ambos os contextos aqui analisados, citamos os seguintes: a) velas diversas, b) quartinhas (vasilha de cerâmica utilizada para água oferecida para os Orixás), c) alguidar (potes de cerâmica utilizado para oferendas, normalmente alimentos para os Orixás), d) imagens diversas de santos, mina[22] (axé assentado ou plantado), e) utilização de charutos por ritmistas antes de entrar na avenida em dias de desfile e ensaios técnicos, guias espirituais, f) altares, g) a recorrência ao jogo de búzios por parte de diretores das escolas, h) contratação de zeladores (pais de santo) para preparar os ambientes das quadras das escolas de samba, i) rezas e semelhanças entre os alusivos/hinos e o ritual religioso, j) escolha de locais específicos para os axés (canto e alto das quadras, minas centrais, salas sagradas, k) banhos espirituais nas casas de santo e antes de momentos de ensaios e apresentações com as baterias; além disso, fundamentos que são carregados nos terreiros e nas escolas de samba, l) branco como cor de roupas, m) o traje e trejeitos do orixá Exu e do sambista malandro – parte do imaginário e da mitologia afro-brasileira e fundamento, n) cores dos pavilhões e bandeiras levadas por porta-bandeiras, o) escolha de temas afro corriqueiramente para os enredos e nas letras dos sambas, p) ala das baianas, q) reflexo e sentidos de práticas coletivas, r) ebós pré-rituais (desfiles, ensaios técnico), s) utilização do fogo como elemento espiritual

22 Ver próximo tópico.

(foguetes antes do início de ensaios técnico e desfiles e t) reverência e pedido de permissão aos orixás antes de diversas atividades.

A seguir, detalhamos um pouco melhor alguns desses elementos.

A mina

Após algumas entrevistas em busca de informações sobre quais elementos em comum justificariam a conexão aqui investigada, ficamos surpresos com a descoberta do elemento que apresentaremos a seguir. De fato, estamos tratando de um elemento central que simboliza uma extensão dos próprios terreiros nas escolas de samba, nesse caso mais especificamente dos barracões (abaça) na nação Angola para as quadras nas quais acontecem os rituais carnavalescos. Chamaremos assim porque o que apresentaremos transforma e fundamenta, no sentido religioso (sagrado), a realocação do terreiro para as quadras, normalmente naquelas escolas mais tradicionais. Em São Paulo colhemos informações mais especificas no GRCSES Nenê de Vila Matilde, Vai-Vai e Camisa Verde e Branco, o que não quer dizer que esse encontro aconteça somente nestes locais.

A mina é um buraco realizado no centro dos locais com os chamados axés plantados, formados por elementos com o objetivo de realizar uma alquimia entre eles. Eles se tornam símbolos de proteção de todo o espaço delimitado como terreiro e de algumas quadras de escola de samba. É uma espécie de buraco central em que ficam depositados elementos simbólicos da conexão desses indivíduos com o sagrado, com a energia protetora universal e com a própria natureza. Esses elementos ficam dentro dela e não são expostos para o público externo, podendo ser colocados ou retirados somente para os ritos por pessoas iniciadas na religião, nesse caso o ogã ashogum, que possui essa e outras responsabilidades após o zelador. Somente eles podem mexer com tais elementos. A mina representa, para o povo de santo (no caso aqui também para os sambistas, se é que é possível separar uns dos outros), todo o resguardo no sentido de proteção para o local onde ela está estabelecida, o centro dos barracões.

A mina possui função protetora no sentido cíclico, em que a energia de dentro promovida pela alquimia dos elementos se conecta com a energia do coletivo, das pessoas que estão em volta dela pelo lado de fora. É entendido, assim como o sentido universal na conexão com a natureza dos africanos, que essa energia se renova por via de mão dupla – de dentro para fora e de fora para dentro. Obtivemos permissão para falar, neste livro, sobre algumas questões dentro da religiosidade, porém não todos os detalhes (como quais elementos seriam detentores desse poder de proteção). Dentro da tradição do candomblé, caso esses segredos sejam expostos a não iniciados, por exemplo, pode-se afetar a própria proteção e, dessa forma, interferir negativamente no desenvolvimento das pessoas que estão sob esses cuidados.

Não nos cabe julgar, apesar de já termos comentado em parte sobre a problemática da abertura dos segredos como expansão do próprio reconhecimento dessas práticas culturalmente. Entendemos também que a não abertura dos segredos não interfere no alcance desta pesquisa, pois são muitos os pontos necessários que, de certa forma, dão conta do trabalho científico. Segundo o já citado Tata Mukambila (Marcos Menezes, ogã ashogum da Casa Kyloatala), a mina é um assentamento fundamental dentro de uma casa de candomblé, o equilíbrio entre o céu e a terra:

> Muitos dizem ser a base da nossa força um filtro de energia dentro do nosso abaça, tem muitos fundamentos plantados. O fluxo de energia é infinito. Não é qualquer um que pode mexer. Muitos preceitos precisam ser feitos antes desse assentamento – resguardo de três ou sete dias de quem mexerá (zelador ou ashogum), banhos de ervas (amassi) ou ebós. É muito sério, essa função compromete o destino de todos da casa. Os elementos utilizados posso te falar, mas não é permitido que seja escrito.[23]

23 Marcos Menezes (Tata Mukambila) em entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 10 dez. 2019.

Para Flávio Luís Ferreira de Souza (Templo Espírita Maria Quitéria), sambista e umbandista, as quadras das escolas de samba são realocações dos próprios terreiros. Além das pessoas que em geral as frequentam, muitos filhos de santo resguardam esses locais, e a mina é um elemento em comum observado e relatado por pessoas responsáveis por esses cuidados:

> Há muito tempo atrás me falaram de uma mina na Nenê, fiquei sabendo que foi preparado por um pai de santo na época e que o objetivo da existência dela na quadra era o mesmo dos terreiros, a proteção necessária para as pessoas do lugar e para um bom andamento das atividades. Isso é muito comum, desde o início do samba essas relações são parte do imaginário e de toda a realidade dos sambistas e filhos de santo. É só você pensar na bateria e nas baianas por exemplo, mas tem muitas outras coisas também.[24]

Como vimos, a mina faz parte dos chamados fundamentos do terreiro e da escola de samba. Mesmo que a totalidade dos participantes não conheça detalhes e muitas vezes nem a própria existência dela, ela representa esse sentido na conexão com o sagrado. Nem mesmo nos próprios terreiros a totalidade dos participantes tem a consciência ou conhecimento de detalhes sobre a importância da mina, mas o que nos chamou a atenção é o quanto ela é representativa para as pessoas que sustentam essa conexão, pessoas responsáveis pelo resguardo de todos espiritualmente e, essencialmente, pela manutenção de uma tradição que prevalece nesses locais.

O chamado axé – termo utilizado pelo povo de santo expandido para outros locais e utilizado dentro da mina – designa uma espécie de força ou poder pessoal na relação com o sagrado e com todas as pessoas. Apesar de ser utilizado exageradamente e também ser alvo de preconceito, o sentido essencial do termo se relaciona com a cultura mantida pela própria religiosidade afro-brasileira.

---

24 Flávio Luís Ferreira de Souza, entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 5 abr. 2019, no Projeto Guri, São Paulo.

Percebendo que alguns elementos como a mina estabelecem sentido para parte das pessoas que frequentam esses locais, podendo ser refletidos (mesmo que de maneira inconsciente) dentro de todo o ritual, entendemos que essa seria mais uma prova da extensão do rito ou da reconexão de um local com o outro. Muito do que acontece em uma escola de samba, como o próprio desfile, reproduz aquilo que é desenvolvido nos terreiros: metodologias, relação com o sagrado, processos artísticos, relações e reproduções de referências musicais afrodiaspóricas, entre outros fatores.

Partindo do pressuposto de que a mina existente em uma quadra de escola de samba esteja ali em função de uma prática religiosa que transborda para esses locais, ela seria o sentido essencial do entendimento do barracão da escola como o próprio barracão (abaça), e por isso haveria necessidade da sua existência no centro de uma quadra como fundamento desse local. O axé contido nela pode determinar o andamento das ações e consequentemente a reconexão com o sagrado dentro ou fora dos terreiros:

> A noção de axé possui em si certo caráter coletivo que integra coisas, pessoas e divindades num mesmo plano, estabelecendo relações de propriedade que não são exclusivas a um indivíduo. Como recurso analítico parto da separação de três eixos principais – o espiritual, o material e o jurídico – para demonstrar como a fundação do espaço sagrado do terreiro opera em níveis que se interconectam e participam de uma mesma realidade. Nesse sentido, fundar um axé é dar início ao processo que envolve a construção de uma casa de santo em sua totalidade, o que também não deixa de evidenciar a atuação das divindades e espíritos na política dos seres humanos. (Evangelista, 2015, p.2)

Rezas e hinos

Segundo o *Dicionário etimológico*, os significados dos termos orar, rezar e recitar são os seguintes:

> O latim "orare" tinha o sentido de pronunciar uma fórmula ritual, uma súplica, um discurso, pedir, rogar, pleitear, advogar. Estas duas últimas acepções estão presentes nos cognatos "oração" (lat. "*oratione*") e orador, da linguagem jurídica. Mas o verbo, por influência do latim da Igreja, especializou-se no sentido de suplicar a Deus, rezar. "*Recitare*", ler em vez alta, recitar, ler, além da forma erudita "recitar", com o mesmo sentido, deu-nos a forma popular "rezar", cujo sentido se especializou como recitar ou ler orações. [...] Rezar vem do latim *recitare*, que também deu em português recitar. Significa: adoração, louvor, súplica, rogo, prece, pedido ou petição, intercessão, agradecimento, expiação, bênção, presença. Rezar é uma forma de obter para si mesmo e/ou para os outros graças, bens e bênçãos de Deus e a salvação da alma. (Orar, recitar e rezar, 2023)

Já no site do Centro Apologético Cristão de Pesquisas, além dos significados em comum citados, que se assemelham ao que esses termos representam socialmente pelos discursos e entendimentos gerais, chamou-nos a atenção a origem do termo "orar" que seria uma derivação do latim "oro" – o mesmo utilizado em ritos de candomblé de extrema importância em reverência aos orixás e fundamentais nos chamados processos iniciáticos dos novos filhos de santo:

> Se estudarmos a origem latina (rezar em latim é "recito") da palavra "rezar" vamos descobrir que ela traz um significado de "recitar", "ler em voz alta", "apresentar lendo", "citar", "pronunciar uma fórmula", "repetir", "dizer de cor". Este estudo da raiz e da significação do termo "rezar" nos mostra que tal palavra se aplica melhor às preces prontas, de autoria de terceiros, que aprendemos e repetimos. Já o verbo "orar" tem suas raízes no termo latino "oro", que significa "dizer", "falar", de onde também se deriva o termo "oral", ou seja, "dito", "falado". Este entendimento se encaixa melhor com as preces na forma de uma fala, uma conversa. Orar é abrir o coração a Deus, como a um amigo. (Andrade, 2013)

Pensando na reza como um momento crucial e específico dentro de um ritual, encontramos algumas semelhanças entre o que é praticado no candomblé e em alguns momentos nas escolas de samba. No nosso período iniciático no candomblé, todos os dias às seis horas da manhã e da tarde tínhamos que rezar o Ingorossi – conjunto de rezas da cultura bantu, praticados nessa mesma língua. Essa reza é bastante similar às cantigas da religião, por possuir características de divisão rítmica significativa dentro da cultura africana, utilização do corpo como percussão e movimentação muito ampla. Possui duração de 55 minutos por período. Esse momento foi bastante necessário para compreender como a prática religiosa afro-brasileira é ainda uma reconexão com o que foi trazido na diáspora e toda a sua relação com a ancestralidade e especificidades culturais africanas. Fez muito sentido para nós participar desse aprendizado para compreender a profundidade dessas inter-relações culturais entre Brasil e África.

A reza ou oração, como sabemos, é algo comum em qualquer prática religiosa. Apesar disso, atentamos a algumas particularidades que evidenciam a função da reza como elemento inicial pré-ritual: ela está presente no começo de ensaios e festas nas quadras, nos ensaios técnicos e no esquenta antes do desfile e dos ensaios técnicos. O motivo principal é o fato de ser realizada por *todos* os sambistas. Não há necessidade de ter projeção vocal, mas sim de saber a letra dos hinos alusivos, o que se aproxima muito da voz falada da reza. Esse momento é de celebração e concentração para que se tenha foco durante todo o desfile. O intérprete principal de samba-enredo (antigo puxador), realiza uma série de comunicados solicitando concentração, determinação e entrega para que o objetivo central do desfile seja alcançado: o título do campeonato daquele ano. É um momento bastante especial e a partir dele a emoção, a conexão e a ancestralidade são colocadas na pista.

Tudo aquilo que foi preparado durante o ano passará em minutos na avenida e dependerá da atuação nos itens descritos de cada um dos integrantes da escola. A força do trabalho coletivo é despertada pelo intérprete que dá diversos recados no microfone com alto volume de som, possibilitado pelo sistema disponível no sambódromo, ao

mesmo tempo que canta hinos alusivos à escola e também sambas de anos anteriores. As letras dessas composições são sentidas e atingem de forma emocional os componentes, entre eles a bateria em sua totalidade.

Muitas manifestações dos ritmistas foram observadas e também realizadas por nós pelo fato de participarmos ativamente desde 1995 desses momentos, entendidos como centrais para a profundidade do que queremos relatar. Somente passando pelas mesmas experiências dos investigados conseguimos sentir tamanha significação de certos comportamentos.

Nesse momento, muitos ritmistas se abraçam (e isso também é solicitado pelo intérprete) e choram pela emoção derivada dos hinos alusivos e outros. Esse sentido da reprodução de uma emoção coletiva também nos parece muito semelhante ao momento de uma reza coletiva. Apesar de os participantes terem diferentes religiões (inclusive o próprio intérprete pode ter uma que não necessariamente seja de matriz afro), a musicalidade e a cultura ancestral nos parece estar estabelecida por grande parte dos sambistas. Somente em alguns casos nos pareceu não existir tal reconhecimento. Mesmo com tanta diversidade e crenças levadas pelos sambistas para a avenida ou quadras, ficamos atentos àquelas que se mostraram semelhantes ao que é realizado no candomblé de Angola, justamente por ter passado por processos de feitura de santo – a chamada iniciação na religião – e os ritos complexos permeados pela cultura bantu via diáspora, marca e base encontrados nos fundamentos do candomblé de nação Angola.

Nesse sentido, assim como nos hinos e sambas, nos quais existe a possibilidade de variação na escolha do repertório a ser cantado no esquenta das escolas, essas rezas também podem ser diferentes entre as casas de culto, nesse caso até por conta das adaptações (corrupte-las) realizadas entre as palavras de origem Bantu e as de origem portuguesa. Alguns desses detalhes, mesmo que não sejam centrais, são importantes para situarmos e entendermos as complexidades e tensões nesses locais. De fato, o que achamos essencial destacar aqui são as semelhanças encontradas entre algumas rezas do Ingorossi feitas por todo filho de santo. Em muitas passagens de um trecho para

outro de uma reza, por exemplo, ocorrem momentos de utilização de palmas, puxadas pelo recitador, para que os outros respondam, o que configura uma semelhança com aquilo que o intérprete faz em um esquenta, tanto na forma que chamamos de pergunta e resposta na voz quanto na utilização de percussão corporal já discutida (nesse caso as palmas). Ou seja, o puxador da reza executa determinado padrão rítmico e outros respondem coletivamente, similarmente ao que é realizado entre os naipes de bateria – as famosas bossas, breques ou paradinhas.

Uma das diferenças é que o Ingorossi não pode ser recitado por pessoas não iniciadas nem em festividades abertas, portanto faz parte dos chamados segredos necessários à preservação das particularidades da religião, aquelas que sustentam o conhecimento como forma de garantia de direitos e do próprio sentido e luta existencial, já que seria a única coisa, assim como a alma desses indivíduos, não passível de acesso. Existem variados discursos que justificariam esse comportamento por parte de indivíduos remanescentes do processo de escravização. Muitos deles são herdeiros diretos de escravos e ex-escravos, tendo um distanciamento temporal pequeno, portanto sentiram de perto algumas dessas questões.

Outra semelhança encontrada foi que, além das palmas realizadas em pergunta e resposta como os breques – algo natural na cultura e musicalidade percussiva africana (conjuntos com djembês, dununs, sangbans e kenkeli) e afro-brasileira –, as linhas centrais (timelines) sempre referenciam padrões herdados e adaptados via diáspora, algo natural na musicalidade local. Além desses padrões em comum e dos diálogos (pergunta e resposta), as palmas também entram complementando ritmicamente algumas rezas, unindo canto com ritmo, algo comum nas atribuições de um ritmista em uma escola de samba e na contextualização necessária ao indivíduo que estuda ou investiga musicalidades intrínsecas à cultura popular, algo típico da oralidade. O próprio Ingorossi não pode ser escrito, justamente para não ser transmitido e entregar o conhecimento para quem não possa acessá-lo. Esse processo torna-se extremamente dificultoso para os novos filhos de santo, pois dependendo da formação que se tenha,

geralmente a escrita (falamos de letras de rezas e canções) facilitaria e acabaria acelerando o processo de aprendizagem.

Fazendo um paralelo com as atribuições do ritmista, eu mesmo sou obrigado a decorar o samba de cada ano, porque sou ritmista de uma escola na cidade de São Paulo. Nesse processo, utilizo o recurso da escrita, tanto da letra quanto de algumas bossas (escrita musical): após escrever duas vezes o samba inteiro enquanto o escuto diversas vezes, tenho maior facilidade na memorização e, depois desse processo, consigo executar meu instrumento em movimento (outra necessidade nas baterias) e cantar o samba da escola. Essa semelhança na necessidade de cantar, seja ou não em reza, é uma característica de ambos os contextos, exatamente pela necessidade de entender e criar a raiz da própria cultura.

Outra semelhança é que as rezas que formam o Ingorossi são bastante musicais no sentido melódico, na divisão rítmica e na harmonia, algo comum aos sambas. Muitas se assemelham de fato a melodias conhecidas nas escolas e que portanto fariam parte da estrutura musical herdada via diáspora.

O que nos pareceu interessante foram diversos aspectos em comum, muitas vezes difíceis de explicar ou justificar, mas sentidos de maneira muito próxima em relação às similaridades e significados de processos que envolvem e estruturam toda essa complexidade e proximidade cultural. Aliás, muito do que se faz nesses ambientes fundamentados na oralidade é exatamente realizar sem a necessidade de dar maiores explicações. Nos pareceu que essa prática, nesse sentido, assemelha-se muito ao que chamamos de performance, no mais amplo sentido do termo – a própria obra estabelecendo o sentido da execução e conectando-se com o todo. O sentido da reza é reproduzir em emoções o que o executante realiza, como se fosse uma introdução de todo o trabalho que será apresentado, e também tem o objetivo da troca, da comoção, da parceria necessária entre o performer e o ouvinte ou entre o sambista e o público da arquibancada.

Enfim, a comoção causada pela reza inicial no esquenta, juntamente com a qualidade do samba e de todas as alas da escola, poderá

determinar em que nível acontecerá a troca e o quanto ela atingirá as pessoas de fora. Isso é central para uma escola de samba, podendo gerar até pontuações em harmonia e evolução, pois quanto mais as pessoas de fora reagirem ao que está sendo mostrado e proposto de forma geral por toda a escola, mais será estimulada a própria evolução dos passistas. Por isso, o momento inicial, a reza, determina também um bom início que influencia todo o andamento de um desfile.

Charutos e marafos

Nas escolas de samba ocorre uma associação direta com a ancestralidade africana e afro-brasileira. Por um lado, essa associação é muitas vezes automática e aceita pela maioria da comunidade, mesmo por pessoas que possuem outras crenças, mas entendem a cultura ancestral como algo diretamente ligado ao Carnaval, caso contrário não estariam ali. Por outro lado, existem aquelas que não compreendem dessa maneira, como é o caso de pessoas que mudam de religião e acabam saindo das escolas, o que também ocorre.

Dentro e fora das quadras das escolas de samba percebemos outras práticas idênticas às que acontecem nos terreiros. No momento do esquenta, por exemplo, alguns dos ritmistas que são filhos de santo fumam charutos antes de começar a tocar, hábito comum em um terreiro quando os yawós estão incorporados pelos orixás, mais especificamente pelos caboclos e boiadeiros. O ato de fumar charuto pode ser compreendido pelo leitor como um ato comum, independente das conexões aqui analisadas. No entanto, devemos observar que as pessoas que fumam o charuto, em sua grande maioria, são exatamente aquelas com cargos específicos na religião, caso dos ogãs, yawós e até zeladores (pais de santo). Como na escola de samba e, portanto, nas baterias há muitos envolvidos por conta da circularidade de indivíduos entre ambos os locais, notamos essa prática e sentido associados à religiosidade no acompanhamento de diversos esquentas.

Conversando com alguns desses indivíduos, foi-nos dito que o efeito de fumar charuto representa uma conexão espiritual necessária

para a performance que se seguirá – como o desfile, o ensaio técnico. A própria imagem da pessoa fica muito parecida em ambos os locais, parecendo que está realmente em um estado de transe controlado. Apesar de, por um lado, algumas pessoas – como é o caso de Anderson Jorge Enéas (babalorixá e diretor de bateria) – não gostarem de fazer determinadas conexões por verem uma necessidade de separar o sagrado do profano e ter maiores cuidados e respeito com a religião, e acreditam e defendem a separação, por outro lado mostram e praticam diversas similaridades, dentro e fora dos terreiros (como levada de ripa mor, incorporação).

Há também uma variedade de bebidas alcoólicas vendidas ao redor do sambódromo para os sambistas, combinações que em alguns casos são chamadas de marafo. Essa nomeação é pela relação com um destilado específico tipicamente consumido pela pessoa que incorporada o orixá Exu. O chamado marafo de Exu é entendido como a bebida principal do próprio Exu. Ouvimos muito em dias de ensaios: "É hora do marafo", "Está na hora do marafo", "Vamos no marafo".

A utilização de um termo que se refere à bebida típica de Exu, em ambos os locais, representa parte do reconhecimento estrutural dos sentidos entre eles, ou seja, tanto na estrutura do xirê quanto na do terreiro. Vemos então que é um termo aceito e utilizado dentro e fora do terreiro, normalmente por quem divide a religiosidade com o samba, em que o marafo é considerado também a bebida dos ritmistas, muito significativa para os sambistas.

Também ouvimos falas de diretores pedindo para os ritmistas "maneirarem" (não exagerarem) no marafo antes do desfile. Atualmente há um trabalho muito disciplinado dos mestres e diretores de bateria, aqueles considerados modelo de gestão em relação ao comportamento e performance dos seus ritmistas, caso do mestre Zoinho no GRCSES Império de Casa Verde. Não só há uma tentativa de controle sobre o consumo de bebidas alcoólicas e outros itens comuns ao contexto por esses líderes, mas também por ritmistas que entendem e priorizam certa concentração a partir do autocontrole. Isso também se vê nos resultados do desfile, analisados segundo critérios de um sistema de julgamento ocidentalizado – na forma de compreender

e esperar certas características sonoras como limpeza, equalização e equilíbrio. Há assim, certa exigência e tentativa de controle de determinados hábitos como a bebida. Normalmente, a maior dificuldade com esse tipo de ação ocorre nas escolas mais tradicionais.

Elemento ritual

Vemos as dinâmicas das práticas diversas que ocorrem nos terreiros e nas baterias (artísticas e não artísticas) como rituais, pois elas possuem uma estrutura para acontecer. Nem sempre o ritual deve ser visto como algo ligado à espiritualidade, mas sim à celebração de um resultado individual somado ao resultado coletivo de um grupo. Na tentativa de compreender essas dinâmicas como rituais percebemos que a sensação dos grupos aqui analisados dentro das suas práticas é bastante ritualística. Lembramos a importância de diferenciar o conceito de ritual do Ocidente, oposto às ações do cotidiano que fazem sentido nas necessidades de rotina de povos que ritualizam práticas cotidianamente, como uma necessidade prática interligada com a arte. Para a realização de qualquer ato como cozinhar, lavar roupa ou tomar banho há um rito que o precede, acompanha todo o tempo da atividade e fecha a ação, seja ela qual for.

Percebemos essa característica na África por diversas vias, mas também a percebemos essencialmente ao passar pelo processo iniciático religioso no candomblé, bem como nos momentos dentro e fora da quadra do GRCSES Império de Casa Verde com a comunidade dessa escola. Há ocasiões em que isso pôde ser vislumbrado, como nos momentos de deslocamento de ônibus em dias de apresentação em diversos locais e também no Anhembi. Tudo se faz cantando, tocando e dançando, herança direta da diáspora e toda a amplitude cultural apropriada, mantida, reproduzida e transformada.

A etimologia da palavra rito dá-se pelo conjunto de regras necessárias à realização do ritual, que podem ser a execução de procedimentos que estabelecem uma cerimônia, pois esse processo não necessariamente pode ser considerado apenas dentro da

religiosidade. No caso do candomblé, isso já é mais rapidamente compreendido pelo fato de associar o termo diretamente com a religião. Para nós, o que acontece em uma bateria pode estar (mas não necessariamente está) dentro da religiosidade. Entendemos que os resultados e a própria característica da celebração de toda a comunidade em um desfile, por exemplo, seja um ritual quase sagrado. Nesse sentido, o termo sagrado é utilizado com significados mais amplos, além do religioso, mesmo que também seja associado diretamente à religião. O sagrado deve ser entendido aqui em relação à seriedade e à entrega das pessoas a determinado tema, pois a relação dos ritmistas com a escola é quase vista como sagrada, independentemente de se falar em religião. A confiança e a entrega para com algo que não é explicável representa muito respeito com o que é entendido primeiramente como sagrado.

A seguinte enumeramos alguns aspectos ritualísticos nas baterias.

a) Os ritmistas mais novos reverenciam os ritmistas mais velhos. Trata-se de uma obrigação, e eles são orientados pelos mestres e diretores a fazer isso.
b) O esquenta da bateria, em ensaios técnicos e no próprio desfile é ritualístico, por referir-se à ancestralidade. Muitos ritmistas choram enquanto tocam, lembrando de seus antepassados e familiares falecidos que transmitiram esse sentido de dedicação de geração para geração.
c) O ato de beijar o pavilhão, a bandeira com o brasão da escola trazida pela porta bandeira, é obrigação de um mestre de bateria.
d) O cuidado com a vestimenta é sinal de respeito com o samba.
e) O uso da roupa branca, herança da roupa de santo, claramente observada em passistas e forte marca da ala das baianas (formada por diversas mães de santo vindas da Bahia para o Rio de Janeiro no início da formação das escolas) é uma tradição que permanece inalterada até hoje. Toda escola de samba é obrigada a ter uma ala de baianas.

"No Brasil inteiro, as escolas de samba tiveram um papel fundamental na preservação das tradições dos terreiros. A obrigatoriedade da ala das baianas é a marca incontestável da herança de Tia Ciata e da presença do candomblé na formação das escolas" (Rodney de Oxóssi, 2017).

f) A adoração de determinado orixá – patrono da escola ou da bateria.
g) O consumo de bebidas ou o chamado churrasco para os ritmistas em alguns ensaios.
h) A relação e a necessidade da utilização do corpo em sua totalidade, no canto, ritmo e dança.

Enumeramos então também alguns momentos ritualísticos nos terreiros:

a) Os ogãs reverenciam (termo utilizado no terreiro – pedir a benção) primeiramente o zelador e os filhos mais velhos de iniciação/de santo.
b) O roteiro do xirê, visto em sua totalidade.
c) A limpeza e o cuidado com a vestimenta como sinal de respeito aos orixás.
d) A utilização da cor branca pela neutralidade e limpeza espiritual
e) A relação e a necessidade da utilização do corpo em sua totalidade no canto, ritmo e dança.

Uma escola de samba, ao apresentar um enredo por meio de suas alas e promover toda a catarse no desfile, pode ser e é entendida como um grande ritual, reflexo do próprio xirê dos terreiros. Alguns pesquisadores estabelecem relações ritualísticas, mesmo que de forma mitológica (que compõe o imaginário de sambistas e de algumas pessoas externas), entre setores específicos das escolas e os terreiros: a) comissão de frente com o orixá Exu, por conta da função desse setor de abrir caminho para toda a escola passar, assim como em qualquer xirê é obrigatório cantar e pedir permissão para esse orixá, b) ala da baianas com as mães de santo, c) ritmistas com

os ogãs, d) a utilização da percussão como linguagem e com vocabulário próprio pela oralidade em alguns instrumentos, com forte destaque no rum e no primeiro ripa, promovendo troca com dançarinos, passistas ou yawós.

Para Canclini, também há relação e importância do ritual dentro da possibilidade de o indivíduo renascer, reconectando-se à sua essência. Nesse sentido, consideramos os ambientes estudados, o candomblé e o samba, como momentos e estados ritualísticos que promovem a reconexão com a cultura aos antepassados: "A palavra de ordem que sustenta a magia pré-formativa do ritual é 'transforma-te no que és'. Você que recebeu a cultura como um dom e a tomou como algo natural, incorporado ao seu ser, comporte-se como você já é, um herdeiro" (Canclini, 1989, p.193).

O ritual então é tratado como uma forma de deslocar o indivíduo das situações, comportamentos e condições sociais, oferecendo uma simbologia daquilo que, a partir de uma nova atuação, pode proporcionar aos envolvidos. Isso, de certa forma, deixaria todos em uma posição igualitária (mesmo que simbólica), o que potencializaria o conhecimento herdado, utilizado para fortalecer a sua própria existência:

> O ritual, sanciona então no mundo simbólico as distinções estabelecidas pela desigualdade social. Todo o ato de instituir simula, através da encenação cultural, que uma organização social arbitrária é assim e não pode ser de outra maneira. Todo o ato de instituição é "um delírio bem fundamentado", dizia Durkheim, "um ato de magia social", concluiu Bordieu. (ibidem, p.193)

Canclini ainda aponta as instituições como organismos contraditórios e capazes de estabelecer algo que não é realmente o que é. Por esse lado, concordamos e consideramos as instituições (as escolas de samba e os terreiros) como capazes de causar confusão em seus praticantes pelo fato de haver uma suspensão da realidade por meio do rito, seja na incorporação de entidades, seja na encenação proporcionada e realizada pelos sambistas na avenida ou em outras

formas de deslocamento do real. Em um desfile, por exemplo, o indivíduo, a despeito de sua condição financeira e de sua colocação social (*status*), assume a condição de artista, e o sofrimento e as dificuldades da vida real são temporariamente suspensos.[25]

A suspensão da realidade também é um dos motivos de tratarmos esse tema como um paradoxo, pois ao mesmo tempo que muitas questões interessantes ocorrem dentro da rede complexa de saberes que os envolvem, podem também dar um sentido que, fora desses territórios, não dá conta do que é promovido nesses locais.

O Carnaval por si só é o próprio ritual, e no desfile todos os resultados obtidos a partir dos ritos praticados pela escola anteriormente são representados, assim como os ritos mais ligados diretamente à religiosidade de matriz afro ou às próprias tarefas do dia a dia. Tudo o que se pratica antes do dia do desfile faz parte do chamado rito, e somente após a passagem pelos diversos ritos é que a grande celebração acontecerá. O ritual também se dá na troca de seus executantes – passistas, ritmistas e sambistas em geral – com a comunidade e o público participante. O mesmo acontece com os filhos de santo e as pessoas que assistem a ambas as cerimônias. Há uma troca de energia proporcionada coletivamente que representa conexão com os antepassados, no sentido cultural e espiritual.

Percussão como linguagem

A utilização da percussão como linguagem não é nenhuma novidade, pois desde o surgimento da espécie humana sonoridades produzidas pelo próprio corpo do indivíduo ou com utilização de ferramentas e materiais diversos eram uma forma de transmitir

---

25 Ver o depoimento do puxador/intérprete Quinho do GRCSES Acadêmicos do Salgueiro (disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fK-I8cqG8FM). Esse depoimento é uma contrapartida à entrevista de Jamelão sobre a diferença entre puxador e intérprete, mas simboliza muito bem o que falamos sobre suspensão da realidade promovida pelo elemento ritual (ver entrevista do intérprete/puxador Jamelão: https://www.youtube.com/watch?v=KUbtxLzZ9X8).

alguma mensagem, uma manifestação pessoal na tentativa de uma conexão com algo externo, independentemente da distância.

No caso do objeto aqui investigado, faz-se necessária a relação do ritmo e da percussão como um todo com a estrutura e a complexidade que envolvem as práticas dos grupos musicais, nos terreiros e nas escolas de samba. Além da sonoridade estabelecida e reconhecida por todo o público interno ou externo a esses locais no próprio ritmo, por exemplo, alguns detalhes essenciais dessas práticas podem ser mais bem observados e reconhecidos. Nesse sentido, muito do que acontece nas práticas desses grupos, além de não ter a necessidade de uma verbalização da própria escrita, como já dissemos, pelo fato de tratarmos da oralidade recorrente na cultura popular, traz aspectos mais profundos produzidos musicalmente que nos chamaram a atenção. Consideramos dois exemplos mais centrais e convergentes dentro do contexto analisado: o vocabulário do rum e sua relação com a dança e também com a condução do conjunto percussivo do candomblé; o vocabulário do repinique e sua relação com todo o conjunto percussivo (a bateria) e com a dança. Um detalhe sobre o qual também vale a pena refletir é que o rum é o único atabaque no candomblé da nação Ketu que pode ser tocado com um aquidavi e uma mão sem baqueta. Os outros (o rumpi e o lé) precisam ser tocados nessa nação com dois aquidavis cada um. Notamos aqui certa semelhança com os toques dos tambores piano, repique e chico (trilogia do candombe, gênero afro-uruguaio), com muitas similaridades com relação às técnicas, padrões rítmicos e levadas, permitindo-nos perceber a enorme influência e ramificação da musicalidade herdada da diáspora negra. Ou seja, ela não está presente apenas na transição dos elementos dos terreiros para as baterias, mas apresenta uma conexão bem mais ampla com muitas outras musicalidades.

Voltando à discussão mais específica deste tópico, além de todo o ritmo produzido pelos executantes de repiniques e atabaques e suas variações dentro das próprias levadas, há um complexo discurso musical que soa como improviso, realizado pelos alabês e primeiros repiniques, utilizado em momentos de interação entre a percussão e os dançarinos, sejam eles passistas ou yawós. Existe um

reconhecimento de determinados padrões rítmicos utilizados em fraseados específicos que são reconhecidos pelas pessoas que dançam. A partir desses padrões, haverá um diálogo entre a percussão dos ogãs e ritmistas com os mencionados dançarinos. Para que isso aconteça são necessários muitos anos de prática e convivência em ambos os contextos, pois esse discurso musical, necessário para essa função – comunicar-se com outras pessoas, no caso aqui com dançarinos, sem qualquer outro recurso, apenas com toques e variações específicas –, é muito complexo.

Normalmente, o que está sendo proposto nesse diálogo pode durar muito tempo, entre cinco minutos ou mais, o que já é bastante para um diálogo rítmico. Muitos ogãs e primeiros repiniques tornam-se especialistas nesse diálogo elaborado para a dança. É muito comum observar pessoas que se destacam nessas funções. Normalmente, são aquelas mais atentas ao todo nessas manifestações e se preocupam com os aspectos gerais dos ritos e de todo o ritual, não somente em executar um instrumento como se estivesse desconectado do todo. Quem participa desses grupos acaba tendo outras conexões com toda a estrutura, seja espiritual ou simplesmente artística. O espetáculo depende dessa relação. Por isso, também os ritmistas e ogãs apresentam uma relação de entrega ampla com o conjunto da obra. Todos precisam cantar, tocar e se movimentar: apenas dessa forma entenderão a importância da individualidade ampliada no coletivo.

Além desse aspecto específico e que já justifica a utilização da percussão como linguagem, também gostaríamos de enfatizar a própria importância da produção da sonoridade como um todo nesses grupos. A resultante sonora proporcionada pela massa de todo o conjunto é de uma potência incalculável, pois o volume de som é uma característica e também uma necessidade marcante nas baterias e nos terreiros. O som reverbera a muita distância do local onde os ritmistas e ogãs estão tocando. No caso das baterias, por exemplo, é necessário que toda a escola escute o ritmo que sustenta o desfile e, no caso dos terreiros, a intensidade utilizada na performance também poderá determinar ou não momentos de incorporação na

própria comunicação entre o atabaque e os outros filhos de santo, como já dito no caso dos yawós. Entendemos que a intensidade necessária e proporcionada pelas baterias e no candomblé também serve como uma comunicação possível e com longo alcance.

Nesse sentido, a percussão é utilizada como linguagem, a partir do discurso musical aliado à potência sonora necessária para a execução dos roteiros nos xirês e desfiles. Do mesmo modo, por conta da consideração da percussão como linguagem, é necessária certa coerência entre aquilo que é executado e o ritual em si. Citamos aqui uma referência na qual fica clara a problemática de o ogã não conseguir dar conta da comunicação desejada entre o toque e a dança:

> Chamo a atenção para o fato de que os alabês atuais estão fazendo variações demais no rum, tocando muito rápido e prejudicando a dança dos Orixás. Ressalto a diferença entre tocar ritmos do Candomblé em um grupo de folclore e tocar em um ritual de terreiro, afirmando que o Orixá pode até parar de dançar se o alabê não estiver tocando direito. Sinto saudade da época em que se perguntava ao ogã mais velho como era que se tocava e dizia que é preciso respeitar os mais velhos. (Vadinho do Gantois apud Trindade, 2019a, p.133)

Em diversos rituais percebemos preocupações similares de alguns pais de santo quando não identificam o discurso musical adequado proposto pelo alabê para a dança, o que afeta negativamente a performance das pessoas que dançam e representam a conexão com os orixás.

Estratégia de sobrevivência – engenhosidades

Memória e respeito aos antepassados

Partindo de que nos locais aqui estudados os participantes lutam para preservar uma tradição herdada de uma cultura anterior, ou seja, uma cultura que possui uma origem e que se adaptou com

o tempo, tornando-se única, a tensão estabelecida nos processos sociais dessas pessoas representa a busca por espaços a partir da manifestação da sua própria cultura, da arte como meio de reorganização social e também como fim em si mesma, da necessidade de entrega e responsabilidades com a performance. A origem, o ponto de partida é relevante, por representar padrões e signos que continuam, mas a tensão encontrada nas atividades desses indivíduos em evolução é determinante para a compreensão dessas manifestações. Nesse sentido, a memória pode ser observada e é determinante por muitas formas e significados.

Para Ramos e Marroco, o campo do conhecimento e da memória se conectam para estabelecer e transformar em informação o que vem de fora – o ponto de origem – e o que vem de dentro – o grupo atual e suas próprias características. Dessa maneira, a mescla possibilitada pelo encontro é enriquecedora e os conteúdos externos misturam-se com os novos. A memória coletiva herdada de eventos do passado é sinônimo de cultura. Também é necessário um distanciamento para compreender o que se produzia anteriormente e como isso é incorporado e se transforma, de acordo com novos grupos. "A memória está sempre vinculada à lembrança de eventos passados. Ela só é possível com certo distanciamento histórico-temporal" (Ramos; Marroco, 2010, p.158).

A memória estabelece a manutenção de conceitos da própria tradição em conflito com novas necessidades, naturais aos grupos em evolução. Afinal, como manter o que já foi estabelecido e, portanto, representa uma tecnologia comprovada e efetiva durante um tempo, em conjunto com as necessidades de indivíduos jovens e altamente criativos de adaptar novos padrões? É esse o ponto que pode ser visto como algo tenso nas dinâmicas sociais desses grupos: "Esta (re)construção é sempre tensionada; ao mesmo tempo em que se busca lembrar as experiências históricas passadas, geram-se novas memórias e apagam-se outras. Essa 'luta' travada na memória revela que a cultura é sempre uma questão de reconhecimento e pertencimento fronteiriço; uma disputa do dentro-e-fora" (ibidem, p.158).

Entendemos como *memória* toda a herança cultural proporcionada pela oralidade e que ajuda a preservar a cultura dos antepassados. Além do conceito, a memória também é crucial como ferramenta para armazenar conhecimento sem a utilização da leitura e escrita musical. No caso da musicalidade desenvolvida nas baterias e nos terreiros, há uma necessidade intrínseca de armazenamento cerebral de uma série de padrões rítmicos que o indivíduo precisa ter para poder executá-los coletivamente, que são os seguintes, entre outros: a) os diversos toques dos atabaques, b) os breques de bateria, c) o vocabulário do rum para a comunicação com a dança, d) as levadas diversas dos instrumentos dos naipes das baterias, e) as variações para momentos específicos do samba ou do xirê.

Outra fonte que produz uma conexão com a memória do passado são as imagens, pois é por meio de determinados símbolos que as pessoas se reconectam com algo já utilizado anteriormente (ver o tópico "Códigos visuais", no Capítulo 4).

A memória representa a carga ancestral cultural que dá sentido para um grupo, seja pela prática de algo parecido com o que se fazia anteriormente, seja pela tentativa de estabelecer uma nova história. No futuro essa tentativa também fará parte da memória e será utilizada como estratégia de reconexão e de referência para um novo modelo que se renova ciclicamente. Esse processo é natural para o ser humano e é um exercício de equilíbrio entre o passado e o futuro a partir de experimentos do presente.

A relação entre as culturas africanas e a brasileira via diáspora não pode ser entendida apenas como origem e cópia, mas sim como algo que se transforma e continua a se transformar por motivos diversos. Hall discute a flexibilidade da cultura, a importância da tradição, a mutação necessária ao crescimento e a perspectiva dos indivíduos de diversas gerações. Esse conceito de cultura de Hall (2013, p.49) permeia também a representatividade da própria memória: "[...] cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma arqueologia. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu trabalho produtivo. Depende

de um conhecimento da tradição enquanto o mesmo em mutação e de um conjunto efetivo de genealogias".

Silva (2006, p.41-2) também confirma aspectos de tensão anteriormente expostos:

> História e memória são territórios eivados de perspectivas conflitantes, são lugares de tensões socioculturais. Coletividades inteiras, colocadas fora de uma certa História, anseiam instituir espaços mais amplos e complexos da criação, reflexão e veiculação da produção cultural, artisticamente expressadas e identificadas com suas origens africanas. São percebidos avanços e retrocessos empreendidos por diversos indivíduos e grupos que atuam na sociedade brasileira.

Memória, para Silva, é também algo estabelecido como fundamental nas práticas dos africanos. Para nós, isso reflete diretamente nos terreiros e nas escolas de samba, e no fato de esses locais serem politicamente importantes por preservar a memória:

> Memória deixa de ser apenas função psíquica ou terminologia de especialistas para habitar o cotidiano daqueles cujo direito vital ao passado tem sido negado por impedimentos políticos, econômicos ou sociais. Também no Brasil as lutas culturais por História e Memória têm-se dado em lugares de difícil apreensão, contudo, não há como apagar a presença desses sujeitos, que a despeito de uma escrita historiográfica, teimam em se inscrever nas trajetórias, seja da cidade, da região ou do país. Entre estes encontram-se descendentes de povos africanos na diáspora. (ibidem, p.41-2)

Mais uma vez, Silva relaciona a memória com a própria história dos afrodescendentes e também com seu aspecto identitário, algo discutido mais profundamente em nosso tópico seguinte.

> Criações, renovações, rupturas e permanências em enredos, cortejos e encenações dramáticas somam-se com as técnicas de construção e manejo de instrumentos musicais dos africanos na diáspora,

> fruto expresso de uma profusa cultura material e musical que, ao início do século XX, demonstraram-se fundamentais constituintes e definidoras dos estilos musicais contemporâneos. Quando falamos de História de Africanos na Diáspora, trata-se de rompimento e recomposição identitária constantes, processos que, agregando demandas da contemporaneidade, dinamiza e oxigena aquilo que na perspectiva dos descendentes de africanos pode ser concebido tanto enquanto memórias, como Histórias. (ibidem, p.38)

Identidade

Muitos autores já discorreram sobre aspectos relevantes para o entendimento e análise do comportamento de indivíduos inseridos em contextos sociais, naquilo que se refere à identidade. Achamos importante mostrar alguns pontos sobre essa temática, por servirem como reflexão acerca de possíveis características e significados das dinâmicas existentes nos locais aqui analisados. Isto é necessário para ter uma melhor compreensão sobre as características gerais e identitárias da cultura diaspórica. Para Canclini (1989, p.77), por exemplo, a identidade de um grupo está ligada essencialmente aos indivíduos unicamente do contexto, os que são de dentro:

> Ter uma identidade, sem antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade onde tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos. Aqueles que não compartilham constantemente esse território, nem o habitam, nem tem portanto os mesmos objetos e símbolos, os mesmos rituais e costumes, são outros, os diferentes.

Costa fala de modificações ocorridas de acordo com os processos escravagistas no período que antecede a abolição. Para ele os terreiros seguem como instituições de reconexão identitária. Para nós,

não somente os terreiros, mas também as escolas de samba representam essa função de tentativa de autorreconhecimento identitário. É nesses locais (terreiros e escolas) que a cultura afrodiaspórica se mantém, apesar de toda a transformação sofrida na industrialização do Carnaval, da deturpação midiática e do embranquecimento nos terreiros e nas escolas de samba:

> Ao se aproximar os anos precedentes à Abolição, identidades africanas específicas – cassage, baca, xambá – e/ou gerais – nagô, mina, jeje, angola – foram tomando novos significados. Nos espaços religiosos como os terreiros de culto aos orixás, essas ressignificações identitárias passaram a ser compreendidas dentro da lógica de experiência do tráfico e escravização atlântica que os ex-escravizados e seus descendentes foram reinventando para reestruturar suas "raízes" étnicas, culturais e religiosas esgarçadas no movimento transatlântico. (Costa, 2008, p.1)

Para Stuart Hall, três aspectos com relação à definição de identidade são considerados: o homem nasce e permanece da mesma forma até a sua morte; o homem se altera de acordo com a sua interação com a sociedade; a identidade passa a ser fragmentada e o indivíduo pode conter várias. Hall (1997, p.8) também usa a expressão *identidades culturais*, nas quais aspectos de identidade surgem do pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais.

Nesse sentido, é muito ampla a possibilidade de compreensão de uma identidade, que não pode ser única, mas entendida como complexa e mutável. Com o passar dos anos, o processo escravagista sustentado pela diáspora acabou alterando possíveis aspectos identitários que, a nosso ver, representam ainda essa falta de consciência de toda a potencialidade e complexidade do universo oriundo da cosmogonia bantu e iorubá, por exemplo, pois de acordo com tantas interferências sofridas pelos indivíduos colocados no processo da escravidão, a própria identidade ainda tenta ser reconstruída, sendo os terreiros e as escolas de samba instituições de extrema importância para essa tentativa de inserção social.

Também foi no Brasil que muitos povos se encontraram nas senzalas. Segundo alguns pesquisadores, isso só foi possível aqui. Essa seria uma das possibilidades bem aceitáveis para tamanha diversidade na construção e desenvolvimento de toda essa cultura, transpassada na amplitude do entendimento rítmico como protagonista de uma cultura oral, popular e que tenta se reafirmar como necessária. Hall também cita o processo da globalização como causador de uma homogeneização cultural, desvinculando indivíduos de suas próprias tradições. A nosso ver, isso foi reinventado no Brasil na tentativa de reafirmação – uma estratégia de sobrevivência. Hertzman (2014 p.329-30) fala dessas transformações no Brasil colonizado: "Na procura de um equilíbrio entre identidades locais, nacionais e diaspóricas, muitas vezes a condição pós-colonial do Brasil funcionou como um contrapeso que favoreceu afiliações nacionais em detrimento de conexões globais e diaspóricas".

Em Hertzman vê-se que o termo "transculturação" representa a presença de uma cultura pura preexistente que é submetida, adaptada ou perdida com a criação de uma cultura nova, sugerindo que "músicos afro-brasileiros construíram definições de África e Brasil baseadas entre uma interação constante entre as forças do mercado, os direitos autorais e a perspectiva global do Brasil" (ibidem, p.330).

Estamos falando então de certa perda, mas também da assimilação de uma cultura, identidade e saberes. O autor também destaca a perda de raízes anteriores nesse processo. Compreendemos que parte dessa perda é natural da própria migração e de outros fatores, como o caso da escolha estratégica de assumir ou não as heranças. Porém, percebemos nas comunidades investigadas que existe uma memória enzimática – termo utilizado pelo pesquisador Luiz Antonio Simas sobre essas relações:

> Acho importante que saibamos a origem dos toques. A gramática dos tambores é uma realidade que observamos também nas baterias – esta derivada do que se produz musicalmente nos terreiros afro-brasileiros. Escola de samba precisa ser pensada amplamente, a partir do complexo de saberes das culturas da diáspora. Os tambores

> comunicam a transição identitária do povo através da memória enzimática que veio do outro lado do Atlântico.[26]

Entendemos que a essência se mantém mais fortemente nesses locais por eles terem uma função existencial. São locais sagrados que, mesmo adaptados, servem à troca de saberes – saberes estes apropriados, mantidos e transformados em uma nova identidade, algo que realmente só foi possível nesse processo que se divide em três etapas: a diáspora (e no caso aqui, a escravização de seres humanos), os terreiros e as escolas de samba (uma extensão dos próprios terreiros).

Para Canclini (1989), as identidades dos envolvidos tornam-se possíveis nos próprios locais onde elas acontecem, nos chamados territórios. Isso é socialmente ampliado se analisarmos a projeção de alguns desses sujeitos a partir da relação identitária com o seu próprio território. Porém, Canclini também observa que existe uma construção de espetacularização em relação aos mitos nacionais, o que de fato não corresponderia à realidade das relações sociais existentes, da própria identidade. Em alguns casos, esse comportamento considerado espetacular poderia ser entendido como um desvio da identidade, da essência do ser, como se fosse um desvio cultural, não correspondendo às suas origens.

Ao mesmo tempo, essa pode ser uma estratégia de sobrevivência e reconhecimento dentro de um sistema que também recusou historicamente essa identidade, já que os indivíduos desse contexto eram escravizados e assim deveriam servir outra classe, aquela que estrategicamente os colocou em um lugar menor, recusando ou tentando abominar sua cultura, costumes e todo o conhecimento e tecnologias antes desenvolvidas por eles em sua terra de origem. Entendemos que a suspensão da realidade encontrada no elemento ritual colabora, em algum nível, e absorve essas estratégias ou práticas, ou seja, pode ser uma forma de estabelecer um novo vínculo com o sentido das ações da pessoa envolvida nesse jogo duplo.

---

26 Luiz Antonio Simas, em entrevista concedida ao autor em 2016.

Apesar de já termos nos debruçado sobre essa questão, vale reiterar que nas baterias das escolas de samba e no conjunto percussivo do candomblé existem elementos que representam a identidade de cada uma delas. Nas baterias: a) levadas de caixa, b) levadas de repinique, c) levadas de surdos de terceira, d) arranjos (estilos de breques), e) afinação dos instrumentos, f) quantidade de instrumentos por naipe, g) andamento, h) modelo e tamanho dos instrumentos, i) tipos de baquetas e j) caixas em cima sem talabarte ou caixas embaixo com talabarte. No candomblé: a) toques dos atabaques, b) atabaques com ou sem cunha (nação Angola – cunha, nação Ketu – parafuso), c) utilizar ou não aquidavis, d) cores e orixás da casa, e) andamento, f) discurso do rum e g) reverências variadas às lideranças.

A identidade de cada um desses grupos é reconhecida pelos outros. A identidade é responsável para que cada um dos grupos (baterias e casas de candomblé) tenha o seu próprio estilo. Mais do que isso, acreditamos que a identidade se apresenta mais especificamente nas diferenças sutis existentes tanto nas baterias quanto nas casas de candomblé. Nesse sentido, por exemplo, pequenas mudanças na acentuação de uma levada, manulação ou articulação já representam uma nova identidade. Essa identidade é facilmente percebida por pessoas que vivenciam esses locais, e é a partir do resultado sonoro que se identificam tais diferenças. Com relação a essa questão, alguns exemplos mais marcantes em São Paulo seriam:

- GRCSES Nenê de Vila Matilde: sonoridade pesada, afinação grave dos surdos, levada de caixa fragmentada, herdada da mistura entre a levada da Portela e da Mangueira quando Seu Nenê viajava em pesquisa ao Rio de Janeiro. Ambas as escolas cariocas são reconhecidas pela herança diaspórica da levada de caixa, oriundas do aguerê de Odé e Oyá. Então a levada da Nenê seria resultante de um processo de hibridização dos dois aguerês – Oyá e Odé.
- GRCSES Vai-Vai: andamento acelerado, não padronização dos surdos de terceira (o que vai contra a evolução das

baterias, porém mantém a liberdade do ritmista e essência do estilo pela criatividade)

- GRCSES Império de Casa Verde: complexidade na criação de arranjos (bossas), sonoridade bem definida e equilibrada entre os naipes, chamada de equalização da bateria, qualidade da levada e sonoridade das caixas.
- GRCSES Unidos de Vila Maria: leveza, equalização e controle de intensidade (característica fundamental na desconstrução da necessidade de uma sonoridade sempre em fortíssimo). Mostra que é possível ter qualidade com menor volume sonoro.

A identidade de uma bateria ou de um ogã com a sonoridade resultante do conjunto percussivo da sua casa de santo funciona como ferramenta social para esses indivíduos. Eles se fortalecem a partir do reconhecimento dessa sonoridade, que dá propriedade, particularidade e funciona como uma marca do próprio ritmista ou ogã. Eles se fortalecem quando falam de suas levadas, bossas e da performance. Ao mesmo tempo, a própria identidade, no sentido de que cada pessoa tem a sua – pessoal e intrasferível por ser única –, é desenvolvida nessas práticas. É a partir delas que a pessoa se reconecta ou reforça a sua conexão social. Se há alguma coisa que a represente, mesmo que sonoramente, isso a empodera. Ouvimos isso em muitas conversas em dias de festas e ensaios. Existe muito orgulho de parte de cada um que expressa a sua sonoridade individual, assim como orgulho de toda a massa sonora de ambos os conjuntos percussivos. Nesse sentido, a identidade sonora promove a identidade do ritmista ou ogã.

Segredos que retêm o conhecimento

No samba e nas casas de candomblé é muito comum a dificuldade de obter informações, principalmente dos mais velhos. Por um lado, é como se houvesse a necessidade de ser do meio para assim ter

acesso aos segredos. Por outro, atualmente há uma tendência de que tudo seja mais bem compartilhado, pois somente assim, divulgando toda a potência desse conhecimento – do candomblé e do samba – é que também seria possível encontrar maiores aliados e, portanto, legitimar cada vez mais essas práticas.

Os chamados segredos ou a retenção de parte de um conhecimento dentro de toda a complexidade que abrange a herança cultural da diáspora africana é ainda uma prática entre os sambistas e dentro da própria religiosidade de matriz afro, já que antigamente sua sabedoria era utilizada como forma de resistência que objetivava a tentativa de manutenção de um povo em específico, nesse caso, os africanos escravizados e ex-escravizados. A cultura em si era vista como uma ferramenta de luta contra qualquer tipo de dominação, muitas vezes o último recurso. Por ser vista como algo inalcançável, para o opressor não era possível acessá-la.

Dessa forma, entendemos que esse ainda é o comportamento de alguns sambistas e religiosos desse contexto, apesar de toda a evolução e também de outra corrente de pessoas que pensam e agem no sentido contrário – caso daquelas que acreditam ser necessária a abertura do conhecimento para conseguir maior adesão e respeito, ao contrário de guardá-lo somente para um determinado grupo. Para algumas lideranças do candomblé e mestres de bateria é necessário utilizar o conhecimento para disseminar a força e amplitude da cultura negra e não o segurar, pois isso compromete o reconhecimento mais amplo de outros setores sociais.

Ainda assim, notamos certas dificuldades em acessar parte do conhecimento, como já dito, provavelmente pelo fato de essa retenção ainda prevalecer (mesmo que entendida como estratégia ultrapassada), em grande parte entre indivíduos de gerações mais velhas, que justificam esse comportamento porque também foram impedidos de acessar determinados níveis dessa sabedoria. Dessa forma, estariam reproduzindo um modelo vivenciado pessoalmente.

Em 1996, quando eu estava em contato direto e quase diário com Osvaldinho da Cuíca, patrimônio cultural do Carnaval paulistano, fiquei atento à seguinte frase: "estou te passando parte de uma

informação, porém o pulo do gato não".[27] Entendi que para ele o chamado "pulo do gato" referia-se a alguma artimanha que também poderia representar alguma marca especial de algo conquistado por ele, como uma identidade em uma execução e criação de algum padrão rítmico. Segundo Osvaldinho, isso era muito comum na sua época: o ritmista desenvolvia uma identidade a partir de toda a sua dedicação a um instrumento específico ou até algum material novo para ser utilizado, que acabava se tornando referência, sendo reproduzido em parte por outros seguidores. Para ele, a marca pessoal é uma necessidade – ter uma identidade pela própria sonoridade.

Sabemos que isso é muito importante musicalmente. Quantas vezes ouvimos falar sobre a relevância de um músico ser reconhecido pelo que produz sonoramente, sobre uma particularidade que somente ele alcançou. Essa descoberta pessoal então se torna um segredo estratégico e precisa ser resguardada, pois funcionará como estratégia de sobrevivência, já que é a partir dela que determinado indivíduo poderá tornar-se importante no meio profissional. Entre as baterias, por exemplo, os mestres também possuem suas estratégias que sustentam a identidade de seus conjuntos percussivos, seja em arranjos, seja em levadas, afinações, sonoridades, tipos, tamanhos e quantidades de instrumentos, entre outros fatores. Não é muito comum que esses pormenores sejam compartilhados, e mesmo que a sonoridade de uma bateria seja claramente audível, até pela intensidade da execução instrumental, marca dessas formações, muitos detalhes fazem parte desse jogo de segredos e normalmente ficam retidos entre os próprios líderes (mestres e diretores).

Essa foi uma de nossas principais dificuldades durante o período da pesquisa, pois para acessar certos níveis da conexão do candomblé com as baterias tivemos que planejar estrategicamente nossas ações. Talvez esse seja o ponto central de nossa discussão: a estratégia, consciente ou inconsciente, de muitos sambistas não reconhecerem ou não gostarem de falar sobre a conexão, até porque muitos

27 Osvaldinho da Cuíca, em entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 12 out. 1996, na residência do artista.

também herdam essa estratégia intrínseca à tradição, na qual nem sempre há necessidade de verbalização ou reflexão acerca do que se produz. Nesse sentido, o que importa é a sensação e a realização dos atos, a prática por si só gera sentido, de forma independente da necessidade de explanação sobre certos assuntos. Muitos ritos precisam ser executados; nem sempre se argumenta sobre os processos: eles se fazem valorizados pela execução e não pela explicação. Essa é uma prática comum nesse trânsito dos terreiros para as baterias. Em uma bateria não se conversa muito, apenas em momentos centrais de organização. Em geral, a marca é a própria prática necessária à performance. Os sentidos criam-se no fazer artístico.

Dentro da religiosidade do candomblé essa é uma característica essencial, já que muitos ritos são entendidos como fechados ao grande público e somente pessoas de dentro os acessam. Existe tradicionalmente uma série de conhecimentos que não são abertos, o que mostra a complexidade da investigação. Para acessá-los e descobrir a importância de parte deles na transição de um conhecimento de um grupo para o outro – do candomblé para as baterias – houve necessidade de uma pesquisa de campo ampliada, como anteriormente comentado, naquilo que se refere à própria iniciação no candomblé.

Além do que já foi discutido e naquilo que se refere ao tema específico aqui (segredos), percebi alguns comportamentos de lideranças que se recusavam a compartilhar certos conhecimentos, por eu ser novo na casa. Vejamos a fala de Tata Kamuanga (Ramsés Santos dos Reis): "ainda não sabemos se podemos confiar em vocês, por isso passaremos parte do conhecimento e não a totalidade". Essa fala representa uma resistência a disponibilizar o conhecimento ou parte dele, os referidos segredos.

A pergunta que surgiu, naquele momento, foi esta: se fomos escolhidos (eu e mais dois irmãos de barco) para sermos iniciados e portanto aceitos até pelo próprio orixá de cada um de nós, já que dentro da tradição são os orixás que escolhem os próximos filhos a ser iniciados por já estarem preparados para entrar no grupo, por que então ainda não poderiam confiar em nós? Mas entendo também que por sermos novos na casa ainda havia certa recusa, no sentido

de que somente o tempo poderia determinar o nível de confiança e, portanto, o que poderia ser transmitido dentro dessa cultura para os novos iniciados.

Outra dificuldade observada, tanto em baterias quanto em terreiros, é a própria recusa em transmitir algum conhecimento para uma pessoa de cor branca, até pelo fato histórico com os colonizadores. Isso sim está marcado na memória dessas pessoas e é uma justificativa para a manutenção de certos segredos. No meu caso, por exemplo, apesar dessas dificuldades, considero-me privilegiado e muito respeitado, e por isso tive acesso a locais e níveis diferenciados dessa cultura. Conquistei isso com o tempo de convívio nesses locais e pelo respeito e ética com a pesquisa, promovendo esses indivíduos dentro das possibilidades e não me apropriando de uma cultura para projeto pessoal, sem uma função social. A grande importância das descobertas desta pesquisa encontra-se na tentativa de valorizar o reconhecimento da amplitude dessa cultura para diversos setores e principalmente para as pessoas que a produzem. Elas precisam ter consciência de toda essa sabedoria.

Em contrapartida, tendo participado ativamente como ritmista durante mais de 24 anos, também me considero um sambista, mas diferente de quem tenha nascido e absorvido esse conhecimento desde a infância. Todas essas minhas experiências, aliadas à acadêmica, ajudaram-me a ter uma compreensão e amplitude mais conectada com outros setores, o que entendemos como fundamental para um pesquisador.

O texto seguinte, extraído da página de Filhos do Rei Xangô no Facebook, apesar de desconsiderar alguns dos outros motivos do resguardo dos chamados segredos da religião e, portanto, o conhecimento dentro de toda a complexidade existente na cosmogonia bantu (ou de qualquer outra nação dentro da religiosidade do candomblé), remete a algumas semelhanças no tratamento desse saber e na postura e na forma como ele é tratado e promovido pelos seus responsáveis.

> O Candomblé é a única religião onde o conhecimento é tratado como segredo! Enquanto as demais religiões incentivam o estudo, a pesquisa e o saber sobre sua liturgia, quase tudo no Candomblé é guardado a sete chaves. O saber no Candomblé é usado como distinção de classe e *status* de poder, quem sabe mais segredos é considerado superior, o melhor! Esta aberração cultural incentiva a ignorância e enfraquece a religião, afinal, na falta de uma orientação correta, muitos acabam fazendo as coisas erradas ou inventando. Até cantigas, um simples xirê, uma roda de Xangô ou uma sassanha, em muitas casas não se ensina, quem sabe alega falta de paciência de ensinar ou preguiça! Mentira! Na verdade, quem sabe quer palco, quer ser admirado pela comunidade e ser tratado por ela como uma pessoa importante, porque sabe mais do que os outros! Enquanto persistirmos no erro da ignorância e continuarmos a tratar o saber como segredo, o Candomblé não evoluirá e os erros e aberrações que assistimos todos os dias não será culpa daqueles que os praticam, mas sim daqueles que tem responsabilidade de ensinar e se calam! Os que sabem morrem com o segredo e quem fica inventa e engana os que chegam. (Filhos do Rei Xangô, 2019)

Essa é uma prática bastante comum encontrada no próprio samba, como se fosse necessário um cuidado para que não seja passado o pulo do gato, que poderia ser utilizado como estratégia de sobrevivência a seu favor – alguma coisa que você executa tão bem, por exemplo, e que diferencia você dos outros. O outro ponto é que ao mesmo tempo que você segura esse segredo que permite esse poder, também enfraquece a própria cultura. No caso citado, a referência é ao candomblé pois, segundo o autor, isso enfraquece a própria força contida no conhecimento, ou seja, seria bom compartilhá-lo.

Segundo Jorge Ceruto, músico cubano radicado no Brasil há 25 anos, com experiência familiar religiosa na santeria e no candomblé, os segredos também precisam ser abertos:

> Não há segredos, é preciso escancarar a realidade. Em Cuba tudo é feito na rua, no meio das pessoas, nada é mistério. O importante

> é que as coisas sejam assumidas, somente assim haverá maior e entendimento e portanto, menos preconceito. É só fazer uma comparação com as igrejas evangélicas no Brasil por exemplo. Ninguém muda de nome para ser aceito. Uma casa de candomblé é uma casa de candomblé igual qualquer outra instituição. Procurei o significado de Exu no dicionário português e estava lá, Exu = Demônio. O correto na religião é mensageiro. Houve uma construção que depreciou a cultura dos negros vindos de África e Cuba para o Brasil. O embargo comercial é um exempla de tentativa de dominação americana (Estados Unidos), porque Cuba era um centro comercial forte e isso atrapalhava o desenvolvimento de muitos. Tivemos muitos colonizadores: espanhóis, franceses, ingleses, todos eles sempre quiseram tomar conta de nossa identidade. Isso reflete fortemente nas inúmeras tentativas de apagamento cultural afro-cubano, como disse, refletidos no Brasil. Aqui isso acontece muito ainda.[28]

Para Ceruto, há algumas questões que determinam o preconceito em relação ao candomblé: a) o próprio membro cria um mundo misterioso que afasta a compreensão social da religião e, portanto, da cultura negra e b) questões políticas determinaram o lugar (*status*) das coisas atualmente. Segundo ele, pouco se fala também a respeito da relação identitária entre Cuba e Brasil e mesmo sobre a África, que é matriz inicial de ambos os países. Para o músico, os lugares que melhor funcionam atualmente são aqueles em que há abertura para o reconhecimento das diferenças. É importante cuidar da tradição sem reproduzir comportamentos e tratamentos com as pessoas no mesmo formato que fizeram no sistema escravagista. As pessoas que possuem cargos de lideranças no candomblé ainda se limitam a esconder o que não deve ser escondido. Da mesma forma, em relação ao tratamento com os filhos de santo, observa que para ter respeito não é necessário qualquer tipo de humilhação. Segundo Ceruto, isso já acabou, e o que é necessário é mostrar fortemente o que é de fato o

28 Jorge Ceruto, em Entrevista concedida a Rafael Y Castro em 25 fev. 2019.

candomblé, a ponto de desmistificá-lo e resultar numa maior afinidade das pessoas em geral.

Observamos isso da mesma forma com o samba, apesar de seu apelo popular maior, porque as pessoas o compreendem no campo do entretenimento ou alegria, o que é apenas parte da realidade – aquela que fica no imaginário popular e que tem maior representatividade. Muitos sambistas de gerações anteriores têm práticas que escondem alguns caminhos e dificultam o interesse ou o tempo de compreensão de aspectos pedagógicos dos instrumentos, por exemplo. Há uma tentativa de validação de ambos os conhecimentos (candomblé e samba) que podem ser entendidos por quem os retêm como forma de despertar maior curiosidade, os chamados de pulo do gato, por exemplo. Muitos sambistas utilizam algumas dessas terminologias para demonstrar controle de determinados conteúdos, o que acaba afastando o interesse e não preserva nenhuma cultura – pelo contrário, afasta e as deixa no lugar onde estão, os mesmos determinados politicamente: a) Pequeno Carnaval e Grande Carnaval, b) áreas desprivilegiadas urbanisticamente, c) falta de investimento, d) local de entretenimento, e) religião inatingível, entre outros.

Malandragem

O termo malandragem possui diversas possibilidades interpretativas. A primeira delas é em relação às questões mais estabelecidas socialmente de forma pejorativa: preguiça, desconfiança, truques, maldade e mentira, adjetivos que também podem representar, em parte, a compreensão desse termo. Apesar de esses conceitos representarem esse lado do chamado malandro, no contexto do samba o termo está ligado diretamente a uma escolha de vida, personificada em trejeitos da pessoa e também muitas vezes no "figurino" utilizado em atuação social – chapéu panamá, calça branca social, camisa branca ou vermelha, chapéu social em geral branco ou com detalhes em vermelho ou preto – associação também às cores de Exu.

Além disso, ser malandro corresponde ao desenvolvimento de diversas habilidades necessárias a um possível estereótipo do próprio sambista, como é o caso do modelo reconhecido internacionalmente do malandro carioca, também facilmente associado com o orixá Exu. Ambas as imagens seguintes nos parecem muito similares: o malandro carioca e o orixá Exu. Referimo-nos a eles como personagens por representarem parte importante dessa conexão entre a religiosidade e o samba. Realmente, Exu é muito discutido e representativo nos trejeitos do sambista autêntico, aquele que não existe atualmente (segundo pessoas que conviveram anteriormente com os "verdadeiros" malandros), no sentido da esperteza, da multiplicidade artística e das possibilidades de sobrevivência nas cidades a partir das estratégias de subsistência.

Além dessas associações que nos parecem realmente fazer sentido, mesmo que de forma popular e que portanto representam sentido social, alguns comportamentos em comum com as próprias associações, não apenas em imagens e figurino, realmente acontecem no dia a dia dos sambistas. Um exemplo expressa-se em letras de canções e suas associações com conquistas amorosas, em muitos casos no papel do homem como vítima de um amor não correspondido, em que a culpa de sua frustração é do sexo oposto. O que sabemos é que, na realidade, existe um comportamento masculino antigo (machista) que pode ter a ver com a própria herança diaspórica, falando sobre possíveis compreensões em relação à poligamia, característica comportamental comum em alguns locais do mundo, que influencia diretamente nosso objeto central.[29] A possível malandragem no comportamento em relação a traições, por exemplo, não se restringe ao gênero, porém essa prática é vista como um comportamento de sucesso no meio masculino, portanto uma malandragem aceitável e desejada por muitos. No caso da mulher, isso não é visto positivamente, pelo contrário. Então, poderíamos dizer que tal malandragem seria aceita para uns, enquanto para outros não. Nesse

29 Ver Felinto (2016).

sentido, a malandragem é vista como um estilo, uma habilidade que representa sucesso, mesmo que tenha significados múltiplos.

No caso dos sambistas e no discurso popular, é muito comum utilizar a denominação malandro para uma pessoa que resolve determinadas situações, que possui certas articulações ou estratégias rápidas para resolver as mais diversas necessidades diárias. De certa forma, o sambista sempre precisou resolver suas questões com extrema sabedoria, já que, como se diz popularmente, quem pode mais chora menos. O sentido de poder mais remete exatamente ao poder que a pessoa tem de resolver situações independentemente da forma de escolha, pela malandragem, por exemplo.

Como no início e no desenvolvimento do samba tiveram caminhos difíceis de conquistar socialmente, muito pelo fato de estarmos falando de pessoas geralmente menos favorecidas (oriundas do movimento da diáspora), características como a malandragem eram estratégias que cada um possuía para conquistar o seu espaço. Muitos desses indivíduos recebiam e ainda recebem pouca formação escolar e profissional, portanto, têm pequena possibilidade de concorrer ao mercado de trabalho. Atualmente isso mudou muito, e hoje diversos setores sociais e pessoas com diferentes condições adentram esses contextos.

Na religiosidade de matriz afro, exatamente por ela estar sempre na berlinda da compreensão social e consequentemente da aceitação do poder público de forma geral, também existem as malandragens necessárias à própria sustentação de uma casa de culto, vistas pelos seus fiéis como necessidades específicas em prol da coletividade. Existem, por exemplo, diversas negociações sobre valores financeiros necessários para a manutenção de uma casa: alimentação das pessoas, gás para cozinhar, contas diversas (água, luz, telefone), objetos necessários nos preceitos, vestimentas, colaborações coletivas com algum caso específico de saúde de um irmão, reformas, novas construções, entre outros. Tudo isso só será possível pela capacidade de argumentação e convencimento de um líder que, para conseguir o que precisa para todos, muitas vezes pode ser visto também como malandro, aquele que possui uma aptidão com o desenvolvimento

do coletivo, portanto, uma habilidade social importante. Não haveria alternativa, já que institucionalmente há maiores apoios para outras religiões ou para aquelas que são instituídas como melhores ou inclusive dentro do próprio sistema político e suas lideranças de dominação religiosa.

Uma malandragem positiva desses líderes, que também pode ser compreendida como uma habilidade, é saber determinar valores diferentes de contribuição de acordo com as possibilidades financeiras de cada filho de santo, o que pode soar como algo justo dentro do coletivo. Analisando determinadas diferenças entre algumas casas e percebemos que é o mais malandro quem sempre vence (no sentido visionário), aquele que desenvolve competências para resolver situações a despeito de sua condição particular. Apesar de acontecer em vários segmentos ou com todos nós de certa forma, pois socialmente temos que nos virar como podemos, o que se nota nesses casos (candomblé e samba) é a malandragem como representatividade de uma positividade dentro de uma cultura em específico, a cultura das multiplicidades. Isso está estabelecido como algo natural nesses locais.

Outra malandragem intrínseca às necessidades e funções do ogã e do ritmista também pode ser visualizada na interdisciplinaridade entre movimento, ritmo e canto. O nível de fluência em todos esses aspectos também pode determinar certos níveis de malandragem. Um mestre, igualmente, será respeitado como um bom malandro quando executar, com níveis de excelência, um ou mais instrumentos. Nesse sentido, quanto maior o número de instrumentos, maior será a compreensão social de sua malandragem no contexto.

Outra grande e notória característica de um mestre de referência, assim como um prestigiado zelador de santo, é a sua capacidade na gestão de pessoas, o que interferirá na quantidade e qualidade de sua bateria, por exemplo. Quando um desses mestres sai de determinada escola, por algum motivo, praticamente a maioria dos integrantes da bateria o segue para outro local, formando uma nova bateria em outra escola. Esse mestre é visto como um malandro por excelência, por determinar o fim e

o recomeço de um novo ciclo, aquele que fará novos seguidores permanentemente. Ser um bom malandro representa a possibilidade de ser aceito em ambas as comunidades. Para isso, é necessário compreender o contexto e aprender a partir das diferenças, valorizar o coletivo e as habilidades individuais. É necessário compreender o malandro fora dos padrões ocidentais, aqueles criados a partir de um ponto de vista muitas vezes dominador. Nesse sentido, a dualidade entre o bem e o mal, algo estabelecido em outras religiões, não faz sentido pois essa é uma estratégia para o próprio desenvolvimento social dessas comunidades. Assim elas continuarão mantendo suas atividades.

Tradição

A partir da tradição, os valores de determinadas comunidades serão mantidos, preservados dentro do que foi estabelecido por diversas tentativas, entre erros e acertos. Com o passar do tempo, as descobertas mais efetivas, ou seja, aquelas que solucionam determinados problemas, contribuem para a realização de determinadas tarefas do cotidiano de uma sociedade ou de um pequeno grupo. Para as comunidades que estudamos, tais tarefas se conectam com o todo e é a partir de sua realização que os aprendizados e os sentidos da própria existência fazem sentido.

Nesse ponto fazemos um paralelo com uma pesquisa científica, pois é apenas depois de muitas descobertas dentro de um objeto central escolhido (e que de preferência faça sentido para o pesquisador) que surge a possibilidade de contribuir com novas descobertas que serão utilizadas como soluções efetivas, facilitando assim novas necessidades e aplicabilidades que possam surgir.

Acreditamos que haja aproximação entre aquilo que se desenvolveu durante os anos na permanência de uma tradição e a repetição de práticas efetivas para seus atores. Seja o sistema oral, seja escrito, o que realmente importa é a efetividade da descoberta. Por isso, muitas vezes é difícil uma tradição ser modificada. No

nosso caso, compreendemos que tanto as levadas de caixa quanto os toques de atabaques representam fortemente a justificativa e manutenção de padrões duradouros, ambos trazidos de timelines referenciais afrodiaspóricos. A manutenção de uma tradição também representa um reconhecimento em um território, o que pode determinar o *status* de reconhecimento de seus envolvidos.

Para pessoas que não têm conexão com a sistematização da oralidade como formadora de processos próprios e efetivos, pode ser difícil reconhecer a importância e complexidade dessa cosmovisão, invalidando determinadas metodologias. Normalmente quem as reconhece é quem as realiza ou possui conhecimento da importância de tais práticas a partir de compreensões de possibilidades culturais diversas.

> Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários *status* sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição. É esse fato que levou durante muito tempo os historiadores, que vinham de sociedades letradas, a acreditar erroneamente que as tradições eram um tipo de conto de fadas, canção de ninar ou brincadeira de criança. Toda instituição social, e também todo grupo social, tem uma identidade própria que traz consigo, um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição, que o explica e o justifica. (Zerbo, 2010, p.146)

Metodologia caracterizada por procedimentos com fim na performance

Intergeracionalidade, oralidade, imitação, repetição, educação não formal, prática familiar, relativização do tempo

O conceito de intergeracionalidade consiste na convivência mútua de indivíduos com idades diversas a partir da troca e construção coletiva, em que o essencial é a consideração pelo que resultou da mescla de ambas as experiências – as de pessoas com menos e de pessoas com mais idade. Considerando a intergeracionalidade como uma prática comum em muitos grupos coletivos, principalmente naqueles ligados à cultura popular, buscamos averiguar em qual nível ela se torna relevante para a compreensão de alguns fenômenos relacionados ao objeto aqui analisado. A partir dessa característica, pudemos compreender mais corretamente sua importância para o dinamismo das atividades realizadas pelos grupos envolvidos e a amplitude de variedades encontrada nos resultados construídos nessa troca de conhecimento e experiências entre gerações.

As dinâmicas realizadas no contexto do nosso objeto central ocorrem pelo encontro das pessoas que circulam nos terreiros e nas escolas de samba. A presença de determinados participantes é bastante variável, mudando muito de um dia para o outro, e essa característica deve ser considerada em busca de uma compreensão adequada dos significados gerais. Esse aspecto representa um sentido muito natural das práticas comunitárias, que resulta na somatória das capacidades individuais diferentes em conjunto com a potencialidade e marca de um grupo.

Em ambientes nos quais se valoriza a intergeracionalidade no conjunto das competências desses indivíduos, as diferenças tornam-se importantes e a riqueza do contexto dá-se pelas características opostas. Em uma mesma geração há os conservadores, mas também os considerados progressistas. Isso é visto por nós como necessário à evolução e à permanência dentro das chamadas comunidades

tradicionais, que apresentam constantemente necessidade de se atualizar para permanecer em atividade. Nesse sentido, o conflito intergeracional é uma oportunidade para o crescimento do grupo. As trocas acontecem de forma conflituosa, pelas diferenças.

No candomblé e nas baterias há constantemente uma necessidade de ressignificar certos padrões herdados de gerações anteriores. Observamos isso diretamente, por exemplo, analisando em que nível o que é oriundo de gerações anteriores foi apropriado, mantido, transformado e representa sentido, tornando-se necessário em aspectos culturais para os participantes mais novos dessas comunidades nos seguintes itens: a) na permanência e transformação de um padrão rítmico e em toda a representatividade dele como marca de um grupo (levadas de caixa e outros instrumentos), b) nas adaptações e apropriações de ritmos do candomblé em toda a bateria (breques de bateria) e c) nas adaptações e citações de outras fontes (culturas), dentro da tradição do samba.

Nosso objetivo é entender como o conflito intergeracional pode determinar certos conceitos representando a própria marca de um grupo. No caso das levadas de caixa, por exemplo, já comentamos que elas se modificam e são consideradas de fato a marca de determinada bateria, sendo ou não oriundas de determinado toque de atabaque. Nesse caso, para os integrantes mais novos em uma bateria, a distância da origem dessa prática e da conexão com os elementos do candomblé pode não ser tão significativa, já que eles têm outras referências (natural em novas gerações).

Outro exemplo: a aceitação de determinado ritmo diferente do próprio samba em determinado breque pode ocorrer de forma tranquila por ritmistas mais novos, como no caso já citado de um ritmo que remeta ao estilo funk em algum arranjo de samba-enredo. Apesar de outros conflitos herdados de discursos que desviam intencionalmente a aceitação social dos saberes encontrados nas religiões de matriz afro, pareceu-nos mais natural a aceitação por integrantes com idades diferentes na execução de levadas e breques, bem como a aceitação de letras de enredo em que o ritmista canta em conjunto com a execução instrumental, mesmo com crenças e formações

diferentes. Essa também nos pareceu uma estratégia para não entrar em determinados conflitos com os próprios ritmistas, ou seja, não falar do assunto para não apresentar dúvida ou desrespeito com sua própria religião, que poderia ser outra que não de matriz afro.

Por um lado, algumas gerações anteriores nos mostraram uma conscientização histórica maior, já que os mais velhos vivenciaram um período mais próximo da origem dessa conexão do candomblé com o início das escolas de samba. Por outro, os mais jovens também se alimentam culturalmente desse saber, não fazendo sentido a discussão ou consciência histórica. Assim, a falta dessa conexão se fundamenta na intergeracionalidade. A diferença entre os mais velhos e os mais novos é que os mais novos reconhecem menos as conexões, e os mais velhos, mais. Os outros conflitos ocorrem a despeito da idade dos participantes, por conta de crenças e preconceitos, e mostra também a abrangência que vai além da própria vontade do indivíduo e que se estende a todo o conjunto social e atua na transformação de uma geração para a outra.

Assim, consideramos o nosso objeto central como complexo e conflituoso também por esse aspecto. A troca de saberes, a transmissão da memória sócio-histórica e os rituais são aspectos estabelecidos pela intergeracionalidade para a sociedade, que reconhece e potencializa as individualidades em prol de um grupo. Trata-se de pessoas diferentes que convivem, ainda que de maneira conflituosa, porém necessária à construção de uma nova história, natural em processos evolutivos da humanidade.

Apesar de a intergeracionalidade ser uma característica comum em ambientes de cultura popular, como já dito, não é reconhecida socialmente como uma prática em todo o seu potencial. No caso do ensino coletivo de instrumentos, por exemplo, apesar de certas limitações no aprendizado do indivíduo, apresentam-se aspectos importantes da pluralidade do grupo, o que não seria possível de forma somente individualizada, distante da coletividade – algo comum nos terreiros e baterias. Ainda há preconceitos sobre as práticas e métodos de ensino intergeracional, mas sua importância no coletivo dá-se exatamente por caracterizar a troca de saberes vivenciados de várias formas.

A construção dinâmica encontrada na musicalidade do candomblé e do samba, com toda a criatividade que enriquece o discurso musical, realiza-se pela combinação de tradição e evolução. Uma característica em comum nesses dois locais é o equilíbrio necessário para o conhecimento da tradição e a inserção de novos elementos, como se estivesse sendo criado um novo vocabulário a partir da mistura dos padrões referenciais em conjunto com novas propostas. Pelo fato de os mais jovens terem normalmente mais condição técnica em relação à própria resistência física necessária para execução dos instrumentos como os agogôs, atabaques, caixas, repiniques, tamborins e surdos de terceira, podem surgir novas variações das matrizes estruturais. Normalmente, com o tempo, elas se modificam porque alguém as realizou de forma diferente da tradicional, como quando um músico proficiente se destaca em algum instrumento, torna-se referência e o seu estilo começa a ser reproduzido por boa parte do grupo, já que ele é um exemplo almejado. A dinâmica dessa troca entre gerações efetua-se no respeito pela tradição (o que já foi estabelecido como referência), no equilíbrio e controle da intensidade, na qualidade na sonoridade, no reconhecimento amplo da linguagem e em novos caminhos.

A intergeracionalidade é realmente uma potência promovida pela troca, apresentando resultado significativo não só para determinado grupo, mas para a continuação da construção do conhecimento do povo para o povo. São necessidades sociais.

O conhecimento promovido pela coletividade intergeracional deriva do respeito e da experiência dos mais velhos com os mais jovens. Nas comunidades por nós estudadas, esse equilíbrio é uma premissa na somatória dos resultados entre tradição e evolução. O conflito é necessário para o crescimento de ambos os locais. Ao mesmo tempo que muitas funções específicas se atribuem aos mais novos, outras são acompanhadas e aprovadas pelos mais velhos. Percebemos que algumas divergências são aceitas, mesmo com relutância em algum momento. A flexibilidade das lideranças também pode determinar se uma nova sugestão será aceita ou pelo menos experimentada. Como a criatividade é uma marca desses grupos, os

responsáveis pela gestão de pessoas tentam mediar certos conflitos, ao mesmo tempo que se tornam experientes nas suas funções com o passar do tempo. A própria característica do líder refletirá nos resultados e comportamentos dos liderados. Por isso, são poucos os mestres de bateria com resultados técnico-musicais satisfatórios, e os que os têm são indivíduos com uma idade considerada média (30-50 anos), provavelmente por entender melhor os dois lados, o dos jovens e o dos mais experientes. No caso do candomblé, a capacidade de gestão do alabê ou de outras lideranças como a do próprio zelador determinará o lugar em que determinado grupo se encontrará socialmente em relação a outros.

O reconhecido *status* de uma casa de santo ou bateria será um reflexo dos cuidados com os seus participantes no reconhecimento das capacidades do grupo de forma intergeracional. O crescimento do grupo será reflexo desses métodos. Temos alguns exemplos negativos em alguns locais, como no Vai-Vai e no Redandá. Esses locais estão sendo criticados socialmente como ultrapassados, pela falta de habilidade de algumas lideranças em aspectos interdisciplinares, exigindo controle pela autoridade ou depreciando potencialidades individuais.

Apesar de o tema "intergeracionalidade" ser pouco explorado no Brasil, entendemos que não há como avaliar um grupo com essa característica sem conhecer as possibilidades e resultados compartilhados nesse processo.

Nas escolas de samba e nos terreiros investigados, notamos o seguinte: a) os mestres são respeitados, desde que aproveitem a idade e experiência no entendimento e reconhecimento do comportamento dos mais jovens, utilizando a diferença a seu favor, b) os mais novos têm funções estratégicas e são formados com base nos fundamentos locais, c) as gerações atuais replicam o modelo das anteriores, d) há uma tentativa de equilíbrio entre a tradição e a inovação necessária ao mercado, e) os mais novos são vistos com respeito com base em sua proficiência artística, f) os mais velhos são responsáveis pela continuidade por meio da transmissão do conhecimento, g) o imediatismo dos jovens nas propostas precisa ser aprovado pelos mais

velhos e h) essa troca dá-se mais constantemente em comunidades pobres – ambientes com maior coletividade, por apresentarem maior necessidade de divisão de espaços.

Oralidade

A oralidade é uma prática utilizada por diversos grupos étnicos. Apesar de essa ser uma marca reconhecida nas tradições encontradas na chamada cultura popular, ainda se mostra desconhecida em sua potencialidade em relação a outras, principalmente quando comparada à produção textual, pelo fato de o texto ser algo mais concreto visualmente, considerado portanto fora da subjetividade. "Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuções-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra" (Zerbo, 2010, p.139-40). A fala é, portanto, uma ferramenta essencial para a transmissão do conhecimento em que a escrita não é considerada fundamental.

A tradição oral foi definida como um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra. Suas características particulares são o verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes escritas. Devido a sua complexidade, não é fácil encontrar uma definição para tradição oral que dê conta de todos os seus aspectos (ibidem, p.140).

Na religiosidade afro-brasileira, por exemplo, a escrita também é considerada um problema, já que serviria como um documento que transmitiria os chamados segredos dos fundamentos. Nesse sentido, a oralidade torna-se uma ferramenta de manutenção em si mesma, tanto dos valores culturais quanto de todo o conhecimento de resistência de um povo, sendo muitas vezes o único. Em batalhas históricas, na conquista de espaços territoriais, sabemos que esse conhecimento suportado pela tradição oral representa a identidade e resistência de um grupo. Ou seja, o próprio grupo a reconhece em

suas complexidades a partir da tradição oral, que serve para resguardar a existência de boa parte dos grupos aqui analisados, que têm o reconhecimento de suas complexidades, mesmo sem expor isso de maneira clara ou por escolha estratégica.

Desde os primórdios, essa foi uma ferramenta importante para a manutenção das práticas dentro de determinadas tradições. É nela que as pessoas pertencentes a esses grupos se apoiam, mantendo a sua crença em determinadas práticas. Ela é uma forma essencial de reconhecimento mútuo para um grupo. Mesmo assim, não é amplamente reconhecida em sua potencialidade pela sociedade, estando fora de uma sistemática na qual o ensino, por exemplo, é estruturado de outra forma. Isso leva a uma compreensão que minimiza sua abrangência em determinadas culturas. "Salvo raríssimas exceções, somente ao final da década de 1980 pode-se falar no aparecimento de temáticas como as formas de religiosidade, as musicalidades, os costumes e tradições fundadas na oralidade. Não se trata apenas somente de novos olhares, mas novas correlações de força sociais e culturais" (Silva, 2005, p.375).

A oralidade reflete uma sabedoria em particular, sendo portanto necessária e determinante para a transmissão de conhecimento nos seguintes pontos observados no nosso objeto investigado: a) transmissão de toques (atabaques) e levadas (caixa, repinique) especificamente para os aprendizes, b) conceitos diversos baseados nos fundamentos, c) memorização de determinados padrões em levadas e toques, c) transmissão do passo a passo para a montagem de determinados breques ou do próprio vocabulário do alabê no rum, d) transmissão das variações realizadas nos instrumentos e utilizadas em momentos de solo ou em conjunto, e) combinados diversos em ações estratégicas, f) memorização de letras diversas (sambas) e cantigas para orixás específicos ou do roteiro do xirê, g) variedade de sonoridades desejada dos instrumentos e h) memorização de hinos e rezas.

Como recurso de transmissão de um conhecimento anterior para um grupo mais novo, a oralidade também pode tornar-se um elemento complicador para o ensinamento de determinado conceito ou padrão rítmico, por exemplo. No caso de uma pessoa não ter

nada como prova do que foi dito, a outra (a receptora do conteúdo) poderá precisar futuramente realizar determinada conferência e, por não ter nada escrito sobre o conceito ou conteúdo transmitido, também modificar determinado padrão. Isso pode ser visto como algo natural na oralidade, porém, não gera confiança para determinado grupo. Nesse sentido, poderia ainda ser mais depreciada pela dependência total do invisível, do que não pode ser medido nem sentido materialmente.

Dentro da cultura ancestral presente no candomblé e em partes nas escolas de samba, a oralitura[30] é uma forma de transmissão de significados encontrados no conhecimento de determinados povos, em especial dos que estavam no processo da diáspora. A oralitura tornou-se ferramenta essencial de reconexão com a própria história. Por exemplo, os griots (anciões sábios africanos) remetem-nos a uma associação com os sambistas mais velhos e com os pais de santo, principalmente aqueles com mais idade. O fato de eles serem reprodutores de histórias, mitos e conhecimentos ancestrais, conectando as pessoas com sua cultura adquirida por meio de seus antepassados, seria então uma forma de empoderamento de um povo, pela fala e pela literatura oral. A oralidade pode ser representativa no sentido de dar propriedade a uma cultura e suas práticas. Refletimos que ela poderia ser responsável pelo comprometimento dos integrantes dos grupos aqui investigados, já que nos encontros dessas pessoas ela é utilizada diariamente. É nos ensaios de bateria ou nos intervalos dos xirês que as pessoas trocam saberes pela oralidade. Percebemos essa prática como uma característica essencial desses grupos.

A oralitura é utilizada como elemento central nos significados de grupos negros: "[O termo] oralitura foi proposto pela primeira vez por Ernst Mirville, em 1971, no intuito de abranger os enredos do narra crioulo, história contadas geralmente a noite e que tinha a

30 O termo "oralitura" conserva em si seu valor de "letra", literatura. Portanto, é entendida como "rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas" (Martins, 2001, p. 83 apud Silva, 2018).

intenção de contracultura, pois as narrativas eram sobre a resistência negra e sobre os horrores da escravidão" (Silva; Freitas, 2016, p.213). É por esse e outros motivos que apontamos a oralidade como norteadora de processos encontrados nas práticas culturais diaspóricas, tendo uma conexão com o passado, o presente e o futuro – da África para os candomblés, e consequentemente para as baterias.

Imitação

Apesar de esse ser um aspecto natural do ser humano, no sentido de os indivíduos mais novos tentarem reproduzir o comportamento dos mais velhos de forma consciente ou não, percebemos na imitação uma possibilidade rápida que favorece a agilidade na transmissão de conceitos e modelos identitários para os indivíduos pertencentes aos grupos aqui analisados. Além disso, acabou tornando-se uma ferramenta importante para que esse conhecimento chegasse de um lugar a outro.

Partindo do pressuposto de que nosso objeto central investigado está inserido em ambientes caracterizados pelas práticas realizadas dentro dos conceitos da cultura popular, ou seja, pela oralidade, um desses aspectos mais marcantes é o processo da transmissão de conhecimento de um líder para os iniciantes, cujo aprendizado ocorre por meio de observação e imitação. Para que todos os iniciantes consigam realizar com eficiência o conteúdo existente nessas linguagens, é necessário que as lideranças (alabês, ogãs mais velhos, mestres e diretores de bateria) consigam transmitir, de forma eficiente, os conteúdos dentro do que já foi estabelecido como modelo, algo que já funciona e que também representa a identidade de seus grupos nos seguintes aspectos: a) sonoridade, b) manulação, c) acentuação, d) andamento, e) afinação, f) postura, g) materiais, entre outros. Nesse sentido, esse processo necessita ser acompanhado, pois a característica de cada grupo depende da combinação de novas propostas em equilíbrio com as anteriores.

Assim, é necessário começar pelo que já foi estabelecido em cada um desses locais. Cada bateria ou Nação de candomblé possui uma

marca própria nos fatores listados que deve ser mantida e assim, todo o cuidado é necessário. Além dos aspectos musicais, os trejeitos das lideranças são de certa forma reproduzidos. Muitos diretores de bateria e ogãs se espelham nos mestres e alabês, tentando seguir o modelo estabelecido de forma natural ou programada em modelo e intensidade de fala com o restante do grupo, vestimenta, movimentação corporal, regência, se usa ou não apito e vocabulário do rum, entre outros aspectos.

A maneira encontrada por esses grupos para aprender o que deve ser feito é a imitação. Normalmente, em momentos pontuais de ensino e aprendizagem, os padrões são reproduzidos da seguinte forma: um líder reproduz em blocos menores todas as partes de determinada estrutura, até que ela fique completa e executada em sua totalidade. Esse modelo será repetido lentamente por todos os outros participantes, de forma coletiva ou individual. Observamos isso nos ensaios de bateria e nos terreiros. Também analisamos outros momentos em que a imitação é uma prática mais natural, como quando as crianças ficam tocando os instrumentos da bateria em algum intervalo ou no término de algum ensaio ou quando as crianças ficam tocando os atabaques, normalmente aquelas que pertencem à família da casa ou das pessoas mais próximas. Essas crianças, na bateria e nos terreiros, imitam o que foi executado anteriormente pelos mais experientes. Pelo fato de estarem presentes na execução anterior realizada pelos mais velhos, já armazenaram parte do conteúdo na memória. Mesmo que elas não consigam reproduzir o que é desejado tecnicamente, parte do que foi escutado é reproduzido e é sempre visível nesse processo. É um momento muito enriquecedor de aprendizado, pois as crianças ficam motivadas a tocar devido ao que foi feito pelos mais velhos, exemplos a serem seguidos. Uma boa parte dessas crianças que começam imitando os outros se tornará uma nova geração de ritmistas ou ogãs. Essa forma (imitação) é comum em ambientes coletivos diversos, pela necessidade de transmissão de conhecimento de geração para geração.

O que nos chamou a atenção foi a velocidade no aprendizado: os resultados aparecem rapidamente. Pelo fato de esses grupos terem

muitos indivíduos novos que são iniciados bem cedo a partir da imitação, ela se tornou uma ferramenta que não precisa ser comunicada. A reprodução de um padrão ocorre pela manifestação de interesse na sonoridade estabelecida anteriormente. É um modelo eficiente, formador e espontâneo, pois ninguém dá uma ordem para que o indivíduo imite o outro, apenas acontece.

Como já apontado, nas baterias das escolas de samba e nos terreiros o método utilizado é a prática de alguns padrões estruturais que devem ser reproduzidos pelos novos interessados em participar desses grupos e pelos que já apresentam familiaridade com os conteúdos. Nesse caso, mesmo que as pessoas apresentem experiência em níveis variados, haverá sempre um novo modelo a ser seguido, que poderá ser determinado como uma nova referência.

Por tratarmos de ambientes musicais com alto nível de criatividade por parte dos integrantes, em que muitas vezes se estabelece um novo padrão quando ainda boa parte dos integrantes nem memorizou o modelo sugerido anteriormente, é muito comum que esses modelos sejam sugeridos e estabelecidos durante os ensaios de bateria e xirês. A liberdade em experimentar é bem aceita na maioria dos casos, salvo algumas exceções, como por exemplo quando as novas propostas surgem sem um espaço de tempo necessário para o aprendizado de todo o grupo, como se um breque de bateria fosse memorizado e na sequência outro surgisse, e assim por diante. É de fato comum que isso aconteça, pois até que se escolha de determinado arranjo, muitos experimentos serão realizados. O mesmo fenômeno ocorre no terreiro em relação aos improvisos e vocabulário do rum – o atabaque solista.

Em uma bateria, na criação de breques, a imitação é a essência daquilo que chamamos popularmente de "pergunta e resposta". Normalmente, um instrumentista realiza um discurso musical reconhecido pelos outros e eles lhe respondem sonoramente, com a execução de padrões também reconhecidos. Esses padrões são repetidamente imitados por cada um dos integrantes, até ficarem estabelecidos em um arranjo. No caso do candomblé, a imitação ocorre pela necessidade de cantar as cantigas, seguindo o modelo de um zelador ou ogã

mais velho que as cante com mais fluência. Além dos mais novos precisarem aprender tais cantigas, também há necessidade de resposta pelos outros, no mesmo sentido dos breques de bateria.

A diferença entre as baterias e os terreiros é que no primeiro caso esse processo de imitação se realiza pela execução rítmica, e no segundo, pelo canto. No entanto, ambos são identificados como uma forma de "eco musical", num processo de pergunta e resposta. No caso das baterias, normalmente o eco será uma imitação do que foi proposto pelo primeiro ripa. No candomblé, além das outras formas de imitação, como o vocabulário musical do rum, o eco é uma imitação do que o alabê propôs cantando. A imitação é uma necessidade para o crescimento do grupo. No caso da transição de algum toque de caixa, por exemplo, ou de qualquer outro fundamento que passa do candomblé para uma bateria, haverá necessidade de que seja feita uma reprodução via imitação de um padrão que será adotado, mantido e transformado de acordo com seu reconhecimento e sentido para a sonoridade daquela bateria. Consequentemente, esse mesmo padrão também será imitado e adotado por outra bateria (caso da transição de levadas de caixa do Rio para São Paulo). O fluxo será também pela imitação; a única diferença é que normalmente alguma modificação será feita na tentativa de recriar um novo padrão estrutural. Essa modificação é pequena e efetua-se por meio de alguns elementos como acentuação, manulação, intensidade ou postura. A imitação proporciona a adoção de uma referência inicial que, com o tempo, se transformará de acordo com as necessidades de um novo reconhecimento dos grupos, de uma nova identidade a ser conquistada.

Repetição

A repetição também é uma característica essencial em algumas manifestações populares. No caso das investigadas neste trabalho, parece-nos necessário compartilhar em que nível ela se torna relevante nos diversos processos artísticos, pedagógicos e nas atividades do dia a dia – as que entendemos também como parte formadora dos indivíduos do contexto.

Primeiramente, há necessidade de repetir constantemente um padrão rítmico no aprendizado de todos os instrumentos envolvidos nesta investigação: atabaques, gãs, caixas e repiniques, entre outros. Outro ponto exaustivo para acertos com a qualidade da massa sonora final produzida pelos conjuntos percussivos ocorre na repetição cíclica constante, na execução do ritmo por todos, seja ele o samba, seja um toque para determinado orixá.

Os ensaios e as festas são realizados com o suporte da massa percussiva, essa que se repete exaustivamente. Nesse caso, a resistência física e a técnica dos músicos são fundamentais para que isso aconteça, pois nos ensaios tudo é repetido inúmeras vezes. É muito comum que uma bateria toque sem interrupções apenas o ritmo, sem a execução de breques, por exemplo. Nesse momento, o mestre e os diretores indicam as correções para a qualidade na execução e a resultante sonora desejada.

Os ogãs também executam constantemente os toques para os orixás. No geral, não há um momento exato para o término das performances, mesmo que haja um tempo estipulado, como é o caso de um desfile carnavalesco. O que acontece é que o enredo se repete até a indicação de alguém para que seja feita a interrupção. Isso é transmitido por diversas pessoas que se comunicam durante a performance até chegar ao mestre e, consequentemente, aos diretores e ritmistas.

No caso do candomblé o processo é bastante similar, porém mais curto. Normalmente o próprio zelador (pai de santo) sinaliza diretamente aos ogãs, que sob a liderança do alabê da casa interrompem a execução. Até o momento da finalização da execução do conjunto, o ritmo é tocado repetidamente sem previsão para término. Claro que há uma organização prévia dentro do roteiro do xirê, assim como do desfile, porém tudo é muito variável e pode ser modificado. Essa flexibilidade é algo bem peculiar à música popular, em especial dentro dessas manifestações. Outro exemplo ocorre no momento da chamada dispersão, quando toda a escola passou pela avenida mas ainda continua tocando em outro espaço, para somente depois de muita repetição, finalizar. O momento da dispersão é entendido como um desaquecimento, o inverso do esquenta. Nesse momento

os ritmistas estão relaxando e comemorando o final do desfile, independentemente das condições de toda a escola.

A repetição dá-se também na escolha de padrões estabelecidos em breques criados nos arranjos dos sambas-enredo de anos anteriores e nas frases utilizadas em variações de instrumentos considerados mais solistas, como é o caso do vocabulário do rum e do primeiro ripa. Como exemplo, podemos considerar que quando um alabê ou primeiro ripa de uma geração anterior estabelece um motivo rítmico como sua marca, algo bastante comum nesses locais, esse mesmo motivo é adotado como referência e será utilizado por ritmistas e ogãs mais novos. Nesse caso, o padrão poderá ser repetido em sua totalidade ou servirá como elemento impulsionador para a criação de um novo padrão, sendo repetido em partes e transformado em outro referencial que certamente poderá ser repetido em gerações futuras.

A repetição faz parte dos processos cíclicos e também é necessária dentro do ritual. É por meio dela que algumas sensações são transmitidas pelo coletivo (transe, catarse). Ela promove uma somatória de forças e energias no conjunto da massa sonora promovida por seres humanos.

A própria referência e adoção do modelo do Carnaval carioca em alguns estados e a referência dos candomblés da Bahia em todo o Brasil são processos de repetição de modelos que, apesar de terem sido criados no Brasil, pois o candomblé e o samba que conhecemos são algo bem típico daqui, originaram-se de outras influências e alguns padrões foram e ainda são repetidos via diáspora. Entendemos essa conexão como algo que de certa forma tenha sido repetido de outras referências como os voduns africanos, os modelos do Carnaval veneziano e outras influências como a portuguesa, mesmo que atualmente o candomblé e o samba sejam algo tipicamente brasileiro.

A prática necessária dentro da tradição oral pela repetição de determinadas tarefas, a execução de determinados instrumentos e várias outras responsabilidades desenvolvem a autoestima das pessoas. Mesmo que haja certa competitividade, algo inerente às atividades em grupo, essa disputa também não deixa de incentivar o desenvolvimento individual. É ela que poderá levar o indivíduo para

outro lugar, no sentido do desenvolvimento técnico e conceitual. Notei que no candomblé e no samba as pessoas apresentavam uma entrega diferente de uma simples participação ou obrigação. Há uma relação forte, diferente de uma tarefa do cotidiano. É como se aquele momento de extrema dedicação, desgaste e entrega constante pelas muitas horas que essas pessoas ficam nesses locais fosse o necessário para dar sentido às suas vidas. A identificação, portanto, se faz pela relação que vai além do necessário na simples execução de uma tarefa com começo, meio e fim.

Educação não formal

Nesses locais observamos uma espécie de formação continuada, chamada também de educação não formal ou informal. Observamos que, muitas vezes, essa forma educacional pode ser a única para os participantes. Lembramos de alguns termos como casa de Angola, tenda de umbanda e escola de samba, todos, de alguma forma, reforçando o fato de serem lugares de acolhimento e formação. Cria-se intimidade, propriedade, pertencimento e interesse das pessoas em estar ali. Também há casos de gestões malfeitas que acabam afastando as pessoas desses locais, promovendo um objetivo inicial distorcido desde o surgimento desses espaços. Alguns deles são bastante competitivos e acabam afastando as pessoas.

Considerados não formais, há uma série de procedimentos didáticos metodológicos peculiares que fazem a diferença no aprendizado de seus participantes, normalmente naqueles em estágios iniciais. É por diversos métodos utilizados dentro das estratégias de ensino da cultura popular que aspectos musicais impulsionam o desenvolvimento do indivíduo dentro da sociedade. A performance final é almejada como desafiadora e os exemplos dos mais velhos são transmitidos como referenciais para os mais novos, algo que também apontamos no tópico sobre intergeracionalidade.

O que trazemos aqui são as diversas abordagens pedagógicas que também são originárias dos traços da cultura africana, em ambos os locais. Algumas delas determinam a própria continuidade dos

traços mantidos e utilizados como estruturais nessas comunidades: a) a repetição, conforme já visto, b) a associação do aprendizado de um ritmo a partir da melodia, letra, c) os fundamentos da religiosidade ou do samba, d) a observação e imitação, e) a exaustão física, associada ao desempenho desejado e entrega à proposta dessas linguagens, entre outras. Enfim, são diversas práticas específicas que geram resultados para suas comunidades. Tais ações são repensadas constantemente, mas possuem uma conexão com o período pré-diaspórico, em que há um sentido filosófico dentro delas associado à execução instrumental. Nesse caso, a performance final desafiadora acaba sendo um elemento formativo de amplos aspectos do indivíduo, multiplicado pelo resultado do coletivo. O ritmo compreendido como multidimensional no sentido musical, conforme trazido por Graeff no Capítulo 1, e social, conforme corroborado e ampliado por nós ao identificarmos essas relações nas comunidades, torna-se um elemento de formação pessoal.

A partir do desenvolvimento de diversas etapas, os aprendizes colocam-se social e profissionalmente não apenas em suas comunidades, mas também fora delas. Esse processo funciona como uma espécie de empoderamento, cujo significado é construído a partir da educação considerada não formal nesses locais. Esse processo é extremamente importante para a formação das pessoas e para o crescimento dessas comunidades de forma ampliada, dentro e fora delas.

Prática familiar

Algumas peculiaridades dentro dos métodos e das diversas práticas em algumas manifestações são marcas que reconectam com uma origem passada, o que pode acontecer nas mais variadas formas. Uma das maneiras mais características é a propagação dos conteúdos no princípio da intergeracionalidade, como falamos, mas também pelo que se transmite dentro de uma mesma família.

O conceito de família nesse caso pode ser ampliado. Num primeiro momento, o termo se refere mais especificamente àquilo já estabelecido, ou seja, a formação de núcleos pontuais de pessoas de

uma mesma árvore genealógica, aquelas que possuem os mesmos sobrenomes e normalmente se instituem tradicionalmente em um ambiente dividido coletivamente: pai, mãe e filhos, de forma resumida. Isso já nos leva a compreender algumas características divididas entre os membros de uma mesma família nas dinâmicas encontradas e desenvolvidas nos ambientes aqui investigados. Porém, num segundo momento, outra possibilidade de definição do termo deve ser considerada. Para muitas comunidades, é a sensação de construção de um grupo específico com o qual a pessoa se identifica e ao qual sente pertencer, ou seja, indivíduos que se apoiam entre si e que compartilham as mesmas práticas, definido como um grupo identitário familiar, independentemente da quantidade de membros e de árvore genealógica.

Nos locais acompanhados para fins de análise, percebemos essa última definição como essencial para a construção e troca de diversos saberes, incentivados e supervisionados pela chamada "família". Em uma bateria de escola de samba, o mestre normalmente se comunica com o grupo com definições essenciais de família, objetivando criar e manter vínculos, a partir do conceito inicial familiar, aquele que representa unidade. Nesse conceito, há necessidade de colaboração mútua, já que todos precisam participar e dividir ações em prol do mesmo objetivo, solucionar problemas e crescer coletivamente. Pensando dessa maneira, todos se desenvolvem, funções específicas podem ser direcionadas e tarefas são atribuídas. Em uma roça de candomblé também é comum o zelador – o sacerdote supremo – e todos os filhos de santo se referirem ao grupo como parte de uma mesma família. Como exemplo, o próprio zelador é chamado de pai, e alguns orixás também. Estes últimos, quando entendidos como do gênero masculino, são chamados de pai, e quando femininos, de mãe: pai Oxóssi, pai Arariboia, pai Marujo, pai Ogum, mãe Iansã, mãe Oxum e mãe Iemanjá.

Outra expressão que utilizamos no decorrer de todo o trabalho é filhos de santo. Os ogãs são considerados nascidos feitos, e por isso já possuem, de acordo com os preceitos da religião, sete anos de iniciação, mesmo quando não foram raspados. Eles, obrigatoriamente, precisam

ser chamados de pai, da mesma forma como acontece com as ekédis – mulheres, filhas de santo, que são chamadas de mães ekédis.

O pai de santo trata seus filhos como parte de uma mesma e grande família, não mais aquela carnal que também participa da religião, mas aquela que abarca todos os iniciados a partir dos mesmos objetivos, nesse caso, o culto aos orixás. A prática familiar é uma característica realmente bastante marcante nesses locais, e todos se correspondem com sentimentos de um grande grupo familiar. As responsabilidades são divididas e todos são considerados culpados quando algo não dá certo. Do mesmo modo, todos se envolvem na exaltação com a coletividade e suas conquistas, que podem ser compreendidas como sociais.

Uma característica marcante dentro do primeiro conceito de família aqui considerado é que as pessoas de uma mesma árvore genealógica transmitem seus conhecimentos a partir da convivência em uma mesma casa. Naturalmente, muitos ritmistas e ogãs são indivíduos de gerações mais novas que foram influenciados pelas práticas e costumes de gerações anteriores. Observamos muitos mestres de bateria derivados da mesma família, e algumas vezes mais de um filho reproduz profissionalmente o que foi apreendido das sabedorias de seu pai.

Em São Paulo, vemos isso claramente na família do amplamente conhecido e respeitado Neno (Roberto Moreira), cujos filhos, Fernando e Felipe Moreira, também são mestres. Ambos os filhos possuem alta projeção no contexto graças a essa prática familiar. É comum, enquanto o mestre rege a bateria, seus filhos menores de idade (a partir de 6 anos) também serem vestidos como um mestre aprendiz, com apito pendurado no pescoço, baqueta normalmente na mão direita para reger e também com a mesma vestimenta do pai, mostrando referência a um modelo representativo da mesma família. Esse mesmo mestre que está como modelo atualmente pode ter tido outros familiares como seus influenciadores. Um exemplo disso foi observado no GRCSES Tom Maior, no ano de 2011. Enquanto mestre Carlão comandava sua bateria, seu filho tentava imitá-lo e acabava também sendo representante de uma cultura familiar. A

sensação de todo o restante da escola era de reconhecimento, de um sentido coletivo que desemboca em nosso segundo conceito de família: o do grande grupo familiar, das comunidades e suas práticas.

A participação de crianças é uma característica marcante da democracia e do sentido coletivo. Muitas vezes presenciamos diversos carrinhos de bebês praticamente dentro das baterias, com os filhos de algum ritmista ou rainha de bateria. Mesmo sendo considerado um ambiente insalubre, com relação à sonoridade excessiva dos instrumentos e pelo sistema de som, algo não recomendado para crianças pequenas, a realidade nas quadras das escolas de samba é outra. Esse fenômeno, que pode até ser alvo de crítica dentro de determinada racionalidade, não representa aquilo que o encontro das gerações em formação cultural promove.

Isso ocorre exatamente da mesma maneira nos terreiros, enquanto os ogãs mais velhos tocam os atabaques e cantam as cantigas e os filhos menores ficam pelo barracão. Muitos deles já começam a arriscar as primeiras execuções dos instrumentos, dançando na gira ou cantando, em alguns intervalos dos xirês. Em uma roça de candomblé também há momentos para a prática familiar entre a família carnal do pai de santo. Nesse momento, os filhos carnais estão sendo formados para serem os novos sucessores. Pouco a pouco, eles assumem os postos dos mais velhos (caso do Tata Kilonderu, Kamuanga, Kianleci, Zaira, Luanda e outros), na Casa de Angola Kyloatala.

A prática familiar representa tanto para essas culturas que pode determinar a continuidade da própria tradição, que dependerá do que é transmitido e consequentemente reproduzido pelas novas gerações. É praticamente uma necessidade para a sobrevivência dessas manifestações e pode ser comparada à continuidade de uma árvore genealógica.

Relativização do tempo

Sabemos que tanto no candomblé quanto no samba, ser do santo ou sambista é muito mais do que uma escolha, é também uma

postura em relação às possibilidades de uma forma de viver diferente da que se enquadra necessariamente no sistema, fato observado em relação ao tempo cronológico das atividades e no que faz sentido para os indivíduos envolvidos nesses processos. É como se fosse algo atemporal e contrário ao que politicamente se estabelece. Não estamos afirmando aqui que todos os envolvidos são assim.

Sabemos que para qualquer organização social é necessária uma organização que depende completamente do tempo cronológico. A dependência que criamos do relógio é algo realmente visto como a impossibilidade de qualquer ação fora do tempo calculado para a execução de diversas tarefas do nosso dia a dia. Até para a nossa organização familiar, sabemos que dependemos dessa premissa: temos horário para tudo, para nos levantar, para levar filhos para a escola, chegar e sair do trabalho e assim por diante. Nesse sentido, não conseguimos imaginar outra forma, pois criamos essa dependência e em partes ela dá conta de parte de uma lógica social.

Apesar dessa organização a partir do tempo "do relógio", percebemos outra relação entre os sambistas e o povo de santo, algo que para os que não são do meio fica difícil de entender pelas necessidades de rotina. Atualmente, isso vem se modificando, pois também para a própria organização desses locais e pelo alto número de participantes de uma escola, por exemplo, torna-se praticamente impossível organizar todos os procedimentos e necessidades.

Mesmo assim, notamos que em determinados momentos, a falta de obrigatoriedade com um começo, meio e fim cronometrado não parece ser uma preocupação. Isso ocorre exatamente pela catarse que acontece no processo ritual, em que tudo se transforma e poderá acontecer sem a interrupção de uma hora marcada. É exatamente esse método que poderá levar a um resultado esperado dentro de uma prática, como a incorporação, a dança e o que poderá ser construído musicalmente pelo conjunto percussivo. Então, de certa forma, uma possível libertação de um tempo exato pode ajudar a obter melhores resultados.

Observamos isso muitas vezes em ensaios de bateria e nos xirês. Para quem não está acostumado, determinadas ações tornam-se

extremamente cansativas, porém para o povo da casa ou para os sambistas, a relação é diferente, parece que a entrega com o que está sendo realizado tem outra conexão, diferente de uma forma muitas vezes fria com que realizamos nossas tarefas diárias. Nas festas para os orixás que acontecem dentro do calendário da religião anual nos terreiros, esse descompromisso com o tempo cronológico é um hábito que pode ser entendido como simples desorganização, mas pode significar outra relação com a proposta. É muito natural que esses rituais comecem a partir das 20 horas e não tenham hora para acabar. O que acontece, por exemplo, é que existam pessoas – como os yawós e os zeladores – incorporadas dos orixás. Apenas quando essas pessoas que possuem a capacidade mediúnica da incorporação ficam livres do que incorporaram, ou seja, a partir do momento em que os orixás vão embora e saem do corpo dos yawós e zeladores, é que pode se iniciar o processo de finalização dos ritos. O que se sabe, normalmente, e que ocorre de forma mais precisa, é o horário de início que se cumpre com pouco ou nenhum atraso, porém o término é bastante relativo. No caso descrito, por exemplo, não é possível você despachar um orixá por sua própria vontade, apesar de existirem formas de incorporação diversas – das mais programadas às totalmente dependentes do tempo abstrato.

Para os sambistas, normalmente, os ensaios de bateria ocorrem dentro de um tempo determinado. Porém, os ensaios com toda a comunidade, aqueles que acontecem normalmente uma vez por semana para que as pessoas se identifiquem com o novo samba-enredo para o desfile do ano, não se iniciam na hora correta e normalmente atrasam entre uma e duas horas. Do mesmo modo, não terminam rapidamente, com no mínimo duas horas de duração, incluindo o tempo de execução específico da bateria. Esses ensaios são exaustivos e parecem somente fazer sentido para as pessoas que estão dentro dele, as que fazem parte da Escola e que teriam maior conexão com o próprio ritual.

Outro detalhe importante é que mesmo no término desses ensaios longos com toda a comunidade, é natural que se formem pequenos grupos com batucada nos quais as pessoas continuam cantando,

dançando e executando instrumentos de percussão. Fica claro o descontentamento com o término do que é produzido coletivamente. A energia do coletivo reverbera e estimula as pessoas a continuar com o ensaio segmentado. Mais um exemplo acontece em dias de festa nas quadras, nos quais muitos grupos de samba realizam performances no palco e tudo vira uma grande festa. Em dias de encontro de festas de bateria, quando algumas baterias (normalmente entre três e seis) se apresentam em determinada escola, esses grupos de samba realizam suas apresentações. Dessa forma, além das sete baterias (calculando no máximo seis convidadas mais a da casa da escola que sedia o encontro), para a maior parte dos envolvidos há necessidade de complemento com outros grupos, como os de samba tradicional ou pagode. Dessa forma, o tempo não é uma preocupação, pois a libertação dele é uma forma de conseguir se desligar dos problemas do dia a dia, um dos sentidos do próprio Carnaval.

Há outros fatos relacionados à relativização do tempo que também acabaram gerando determinadas formas de preconceito, mesmo que isso ocorra de acordo com a lógica de parte desses locais. Existe um consenso em não chamar sambistas para determinados trabalhos, justamente aqueles com hora marcada, pelo fato de não se saber se realmente eles chegarão dentro de determinados horários. Isso é complexo, pois mostra como uma prática dentro de um contexto pode interferir negativamente em outro. Por um lado, apesar de isso realmente ter se tornado uma forma de preconceito, por generalizar o comportamento de todos os envolvidos, por outro lado essa necessidade parece não fazer sentido ainda para parte dos sambistas. Essa parece ser uma forma de resistência a certas adequações sociais, já que o samba também é visto como elemento de combate a padrões dominantes (*Samba à paulista*, 2013, Parte 1, 25').

Lembramos também da frase histórica do compositor Adoniran Barbosa em uma de suas músicas que ironiza a sistematização social – "Você sabe o que nóis faz, nóis não faz nada". No documentário citado (ibidem, 26'), Toniquinho Batuqueiro – baluarte do Carnaval paulistano – menciona a possibilidade de o sambista trabalhar ou não, como se fosse uma escolha da parte dessas pessoas, e até

uma dificuldade em se adequar ou cumprir certas rotinas, aquelas consideradas mais normais dentro do sistema social adotado.

Vale refletir aqui sobre o entendimento de outras possibilidades existenciais. Não nos compete criticar, porque dessa forma estaríamos julgando certos comportamentos apenas por não serem aqueles que acreditamos serem mais apropriados. Quando analisamos grupos sociais complexos, precisamos entender diversas tensões neles existentes e, portanto, o que é significativo para eles pode ser exatamente o contrário de outras formas de existir. Para entender outras culturas e essencialmente as que fazem parte de outro grupo étnico, é necessário libertar-se de crenças e experiências pessoais. O que pode ser significativo dentro de um grupo, para outro pode ser exatamente o oposto. Não nos cabe, por exemplo, estabelecer que essas pessoas não têm uma organização necessária, pois isso seria subestimar outras formas e sentidos de vida. Ou seja, os fatos aqui discutidos não significam a impossibilidade de que esses grupos se encaixem em determinadas rotinas, e que por isso sejam menores e não apresentem uma organização própria, já que no final geram os resultados esperados, mesmo que de forma caótica, quando vistos por meio daquilo que é convencionalmente estabelecido socialmente.

Códigos visuais

Imagens, cores, vestimentas, símbolos

Imagens

Presenciamos uma série de representações, nos mais variados níveis, de muitas das relações observadas em comum entre os terreiros e o contexto do Carnaval. Um dos destaques principais foi a utilização de imagens consagradas no sincretismo pela mistura entre o catolicismo, a umbanda e o candomblé, já que dividem as mesmas representações – os santos em comum com nomenclaturas

diferentes, que relatamos anteriormente no texto. Para nossa surpresa, há uma quantidade considerável de imagens apresentadas em formato de estatuetas em lugares estratégicos de proteção espiritual, como os pequenos altares construídos em algumas quadras, com uma quantidade dominante de orixás em relação a outros santos.

Além dos altares, há muitas dessas imagens em outros locais nas quadras como no quarto da bateria, na sala da diretoria ou comissão técnica e presidência, e até no palco utilizado para ensaios, no qual os intérpretes e diretores de harmonia ficam durante os ensaios e festividades. Nos terreiros, essas imagens nem sempre são utilizadas por serem confeccionadas comercialmente e estarem à venda em casas de artigos religiosos, e ficam disponíveis para qualquer pessoa da religião ou simpatizante para que possa utilizá-las em sua casa de forma particular. Nos terreiros não há essa necessidade porque os orixás estão representados diretamente nos xirês – em ibás e estátuas de minkisi – e nas incorporações – com suas roupas e ferramentas. Ou seja, eles são incorporados pelos yawós, que são entendidos como a presença do próprio orixá, como se as entidades tivessem saído do orum (o local onde vivem os orixás) e estivessem ao vivo, de forma carnal, no ayê (a terra onde vivemos).

Mesmo assim, em algumas casas, mais comumente nas de prática umbandista, as estatuetas são muito comuns e ficam localizadas em mesas ou outros lugares. Muitas delas são fortemente identificadas como sincréticas: Iansã (Santa Bárbara), Ogum (São Jorge), Oxóssi (São Sebastião), Oxum (Nossa Senhora da Conceição) e muitas outras.

As imagens sagradas, independentemente do tamanho que elas possuam e com quais materiais foram confeccionadas, possuem diversos significados pessoais, mas também representam a possibilidade de reconhecimento e tentativa de reconexão com o sagrado permeado por toda uma cultura. No caso das escolas de samba, trata-se de uma reconexão com o que é trazido dos terreiros e que também se mistura com outras religiões.

Os carros alegóricos, por exemplo, constantemente apresentam impressões de orixás lateralmente, em espécies de placas coloridas

de plástico nas quais as imagens que os representam ficam em alto-relevo e em volta de todo o carro. O próprio carro pode ser um orixá, as fantasias diversas dos passistas, as camisetas e bonés utilizados por sambistas em dias de ensaios e festividades e também camisetas do próprio enredo do ano quando se homenageia algum orixá terão a imagem impressa em tamanho ainda maior. Além da imagem, muitas camisetas apresentam também nomes diversos escritos: Oxum, Xangô, Oxalá, entre outros.

Em toda a estrutura de uma escola de samba pode aparecer uma imagem de algum orixá: a) comissão de frente (na própria fantasia dos integrantes ou naquela espécie de carrinho que é levado durante o desfile), b) em qualquer fantasia de passista, c) na fantasia da bateria (quando associada a algum mais especificamente ou pelo enredo), d) nas alas (nas quais o roteiro do enredo é apresentado durante o desfile em ordem progressiva), e) nos carros alegóricos e f) nas estatuetas em locais específicos da escola, já relatados no texto, entre outras opções.

Cores

As cores são elementos centrais nos terreiros e nas escolas de samba: nos terreiros, por determinarem os orixás específicos e eles serem reconhecidos primeiramente pelas cores que os representam, e nas agremiações carnavalescas por representarem a própria identidade de cada uma delas. Em muitos dos casos aqui analisados, diversas escolas são reconhecidas inicialmente pela cor ou pela mistura de algumas cores que representam a identidade dessas instituições. Notamos que em algumas das escolas mais tradicionais, a escolha pela cor que as representa, desde o início de sua fundação, foi determinada pela proteção de um orixá específico, considerado o protetor e constantemente reverenciado em homenagens pelas escolas.

A forma mais conhecida de homenagear os orixás são os enredos, nos quais as cores assumem um papel fundamental. Um exemplo disso pode ser visto na utilização de diversas cores na representação dos catorze orixás mais cultuados no Brasil na comissão de frente

da Escola de Samba Mancha Verde, no desfile do ano de 2012, na cidade de São Paulo.[31] Nesse desfile, os integrantes da comissão de frente utilizaram vestimenta na cor de cada orixá. Além disso, utilizaram ferramentas representando-os, como o machado de Xangô com vestimenta vermelha, o pachorô de Oxalá com vestimenta branca e o escudo e espada de Ogum com vestimenta azul.

A escola mais representativa da questão da cor associada a um orixá é o GRCSES Acadêmicos do Salgueiro – vermelho, orixá Xangô. Muitas escolas dividem a proteção do mesmo orixá, como é o caso de Ogum (São Jorge, no sincretismo), responsável pela proteção de várias escolas, o que veremos adiante. Nesse caso, a cor não seria algo determinante, mas a proteção do orixá, sim. Lembramos também que um mesmo orixá pode possuir diversas vestimentas, dependendo do conceito do rito. Assim, cada cor representa um significado, porém, mesmo assim há relações mais diretas com determinadas cores e seus orixás, por exemplo, azul com Iemanjá, branco de Oxalá e verde de Oxóssi.

> O que hoje se chama quadra da Escola, antigamente era chamado de terreiro como ainda é denominado os lugares aonde acontecem os cultos de umbanda e candomblé. As cores das Escolas de samba foram escolhidas segundo homenagens a santos da igreja católica ou às entidades da umbanda e do candomblé. Assim Oxalá equivale a Nosso Senhor do Bonfim, Ogum que corresponde a São Jorge é padroeiro de diversas Escolas tais como Beija-Flor, Império Serrano, Imperatriz Leopoldinense, União da Ilha, Porto da Pedra e Grande Rio. Xangô corresponde a São Jerônimo e São Pedro é Orixá padroeiro do Salgueiro. (Barbosa, 2011)

Vejamos a seguir alguns dos setores mais representativos da utilização das cores nas escolas de samba: a) estandartes e bandeiras em geral, b) bateria (camisetas, bonés, instrumentos, peles), c) fantasias nas alas, d) alegorias (carros alegóricos e outros), e) ala das baianas,

31 Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/1818725/.

com o branco utilizado nas roupas com destaque para as enormes saias rodadas, referência à religiosidade das tias baianas (mães de santo), responsáveis pela influência delas no surgimento do samba da Bahia para o Rio de Janeiro[32] e em referência ao próprio orixá central, Oxalá, orixá do equilíbrio, da harmonia e da paz e soberano, f) camisetas e roupas diversas dos passistas, g) a vestimenta e os trejeitos do Exu associado ao malandro sambista, indivíduo central no imaginário referencial do verdadeiro sambista e h) as cores utilizadas na pintura das quadras.

Com relação às cores escolhidas para representar cada pavilhão, grande parte dos entrevistados atestou existir relação delas com a vestimenta de determinados orixás, como no GRCSES Acadêmicos do Salgueiro, cujas cores vermelho e branco fazem referência ao orixá Xangô. Além dessa relação, a utilização do branco seria algo derivado da religiosidade.

Vestimentas

As vestimentas utilizadas por filhos de santo e sambistas dividem algumas semelhanças derivadas da conexão dos ambientes discutidos, desde os primórdios. Seria a partir da frequência de indivíduos em ambos os locais que isso teria começado. Apesar de ainda não termos maiores comprovações nesse sentido, achamos relevante destacar certas semelhanças.

Segundo Dennys Silva, já citado, a utilização de roupas de cor branca trazida por ogãs, por exemplo, ocorre desde os tempos do início das escolas:

> Antigamente muitos ogãs deram origem às baterias, era muito comum sair do terreiro para batucar nas baterias, então muitos dos que chamamos ritmistas hoje na verdade foram ogãs e ao mesmo tempo ritmistas. Isso derivou muitas características, aquelas que

32 Esse fato é comprovado na migração das tias baianas, como a Tia Ciata, no início do samba carioca e das escolas de samba.

> nós vemos hoje nas baterias e também nas escolas como um todo. Em muitos setores há essa herança, a da influência das religiões afro. Na minha família mesmo, há muitas gerações, o povo vai para todos os cantos. Todo mundo tem muitos kits de branco e utilizam os mesmos nesses locais desde sempre, e pelo que me contam sempre foi assim.[33]

Dennys refere-se à circularidade dos indivíduos afrodescendentes de sua família na participação de terreiros e de escolas de samba como algo extremamente conectado e que, portanto, representa o mesmo sentido para as suas práticas.

A utilização de roupas brancas pareceu-nos ser uma marca central na transição de elementos dos terreiros para as escolas de samba. Nos terreiros, o branco é utilizado e a escolha dessa cor justifica-se por sua neutralidade. Por isso, ela seria a cor responsável pela harmonização de todas as outras, como as utilizadas nas vestimentas dos orixás incorporados. É muito comum que um filho de santo tenha diversos conjuntos com roupas brancas, comuns para o dia a dia e mais sofisticados para ocasiões especiais. Alguns dos principais itens são calças, camisetas, batas, quipás e sapatos. É comum para um filho de santo já iniciado ter em seu guarda-roupa diversas peças que serão utilizadas nos rituais, além de roupas consideradas de gala para festas maiores.

O uso de correntes e anéis de ouro por parte de pais de santo também representa ou simboliza poder e autoridade, algo muito criticado por algumas pessoas que relacionam o uso exagerado de alguns desses elementos com pouca espiritualidade, visto que o dinheiro estaria substituindo o verdadeiro desenvolvimento espiritual.

O mesmo ocorre com aqueles chamados de "verdadeiros sambistas", aqueles que, desde a execução instrumental até a escolha e cuidado com a vestimenta, também representam um sinal de respeito e conexão maior com o samba. Os sambistas mais antigos

---

33 Dennys Silva, em entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 10 ago. 2019, na Quadra do GRCES Império de Casa Verde.

apresentavam com maior naturalidade essa relação com a vestimenta e também com a própria dedicação e respeito com o todo. Observamos alguns desses cuidados em muitas situações nas escolas de samba, o que entendemos como herança dessa relação da vestimenta nos terreiros. Para o povo de santo, a limpeza com a roupa também é uma necessidade, de acordo com o respeito necessário em prol do próprio orixá, que reconheceria essa dedicação e ajudaria o indivíduo com uma vida melhor, em resposta a essa dedicação.

Vejamos algumas práticas que apresentam cuidados e características na utilização da vestimenta nas escolas, o que seria herdado da religiosidade: a) roupas de mestre salas e porta bandeiras, b) fantasias de passistas, c) roupas de ritmistas para festas e ensaios técnicos (calça e sapatos e em alguns casos tênis brancos), d) estilos de sapatos sociais e brancos (iguais aos utilizados em festividades mais importantes nos terreiros), e) utilização das guias espirituais com as cores dos orixás também é comum em mestres, diretores, ritmistas e sambistas em geral, além de complementar a vestimenta, f) a utilização de correntes, anéis simbolizando poder e *status*, provável herança africana e afro-norte-americana, g) roupa utilizada pelas baianas, que é a mesma das mães de santo (como dito repetidamente, muitas vezes essas participantes são de fato mães de santo).

O uso de adereços como correntes e anéis que compõem parte da vestimenta dos participantes dos terreiros e dos sambistas parece-nos ter uma conexão com hábitos herdados de povos diversos.

Outro ponto observado nos diversos cuidados com as roupas utilizadas por essas pessoas é a tentativa de reconhecimento social por meio de seu uso. Segundo alguns entrevistados, essa é uma prática herdada desde a infância, devido ao fato de a própria família ter sofrido preconceito por gerações em períodos anteriores, quando o preconceito racial era ainda mais severo no Brasil. Segundo esses entrevistados, há um esforço por parte deles (negros) em relação à limpeza das roupas, já que esse poderia ser mais um alvo de preconceito, além dos que já sofrem socialmente. Segundo Vitor da Trindade, os indivíduos afrodescendentes no Brasil apresentam níveis altíssimos de pressão alta, sintomas recorrentes de algumas

justificativas que eles (os negros) teriam que dar o tempo todo pelo fator de sua cor. Isso se alinha com os cuidados que os negros teriam que ter também como justificativa da própria existência, como se socialmente eles pudessem ser mais aceitos pelo fato de estarem mais bem apresentados.

Figura 17 – Ricardo Amaral, integrante do Grupo Senzala Antiga, com vestimenta branca e guias espirituais utilizadas como proteção e reverência aos orixás[34]

Fonte: acervo pessoal do autor.

34 Quadra do GRCSES Caprichosos do Piqueri, 23 set. 2017. O lampião em cima da mesa com toalha branca também representa os tempos de cativeiro e é símbolo da entidade Preto Velho.

Múltiplas habilidades

O corpo sonoro

O corpo é uma ferramenta essencial nas manifestações aqui estudadas, sendo central para a atuação de excelência dos ritmistas e ogãs. Além desse aspecto unificado entre o ritmo e o movimento, o que se reproduz com o corpo por meio da expressividade e características dessas linguagens também é transmitido, recebido e estimulado como uma automática ligação do individual com o coletivo de forma ampliada. Isso significa que o resultado de todo o conjunto consiste na relação entre quem toca e quem dança, como na relação dos ritmistas com as passistas, com o público e com todos os intérpretes de uma forma geral durante todo o desfile. Ambos (ritmo e movimento) pulsam fortemente de diversas formas: a) pulo para o alto na pulsação do samba-enredo, b) movimentos laterais de acordo com a subdivisão, juntamente com a linha rítmica dos instrumentos que fazem a sustentação da bateria, c) movimentos combinados para a movimentação da bateria quando está em deslocamento na avenida, d) marcações e interrupções nos breques expressados nos corpos do público em geral, entre outros.

Robson Campos realiza um ensaio com os seus ritmistas correndo enquanto tocam em volta da quadra da escola. Segundo ele, é para o caso de ter que passar rapidamente no final do desfile: toda a bateria precisa conseguir tocar com a sonoridade desejada enquanto corre. Isso de fato aconteceu durante um desfile da escola no ano de 2018 e, segundo o mestre, caso não tivesse havido essa preparação anteriormente, não teria sido possível fechar o desfile de toda a escola no tempo limite.

Tocar um instrumento por si só já pode ser uma tarefa bastante desafiadora nesse contexto; unir isso com uma corrida pode ser trágico. Muitas vezes, em ensaios nessa escola, o mestre solicita a movimentação corporal de seus ritmistas. Para Campos, o ritmista precisa balançar, não tem como tocar dentro da linguagem do samba sem pulsar junto. Essa seria uma estratégia desse e outros

mestres e do samba em geral objetivando a coerência com a linguagem musical, herança da integração do corpo com a música – característica intrínseca às práticas percussivas em musicalidades africanas. Não há música sem movimento, mesmo que minimizado em alguns casos. Esse conceito é oposto ao do Ocidente e de algumas outras escolas musicais em que a necessidade é exatamente contrária: executar com a maior precisão técnica e sonoridade possíveis. Nesse outro contexto, o mínimo movimento, extremamente medido, é mais adequado. Embora pareça ser algo robotizado, é uma necessidade em determinados casos.

Também não adianta balançar o corpo e reproduzir uma sonoridade incoerente com determinadas especificidades contextuais. Pode haver um exagero, como determinadas coreografias excessivas em alguns contextos e sem a sonoridade ou precisão desejadas. Utilizar o corpo como conceito é algo automático no samba. Precisa-se compreender essa necessidade como algo que contribui com a própria performance. A sonoridade modifica-se de forma contrastante quando um ritmista tem equilíbrio entre o ritmo e o movimento. Nesse aspecto, o corpo integra-se com o pensamento coletivo, pois o que o ritmista realiza pode ser imitado e somado com todos os outros integrantes das escolas e com o público de forma geral, uma possibilidade inclusive de conquista de melhores notas no julgamento dos quesitos evolução e harmonia. Movimentar-se junto com um grupo de 250 ritmistas em dia de desfile, de forma organizada, é uma tarefa que precisa ser praticada, sentida e reproduzida de acordo com o tempo, o que se aprende convivendo nesse contexto.

A mesma necessidade que o ritmista tem para executar seu instrumento e desfilar (tocar em movimento) ocorre na formação de um ogã. O que o ritmista sente no samba, atrelado ao movimento, é também uma necessidade para o ogã. A única diferença é que o ogã normalmente toca parado e não em movimento. A necessidade da utilização do corpo em sua totalidade para um ogã dá-se em processos iniciáticos de formação nos ritos do candomblé. É nesse momento que o ogã aprenderá as danças dos toques referenciais, de acordo com as cantigas utilizadas na sua saída de santo. Existe, nesse momento, uma série de

músicas, e o chamado barco dos iniciados sai do roncó para que eles sejam apresentados para a comunidade como novos filhos da casa. Em diversos momentos da chamada festa de saída, os iniciados dançam, pois foram ensinados durante os dias de roncó. Dependendo da casa, há uma série de ensaios para essa festa de saída. Esse aprendizado é anterior à possibilidade de tocar o atabaque, pois isso só acontecerá depois, e é essencial para a boa relação e compreensão do ogã que ele precisará interagir com os rodantes no xirê e com os orixás.

Outro momento de movimentação dos ogãs, ou seja, da relação do corpo conectado com o todo, ocorre durante algumas festas específicas ou apresentações em locais externos. Na festa para o orixá Exu, por exemplo, há um momento específico para a participação dos ogãs dançando, uma espécie de desafio entre eles, e nesse momento destaca-se a habilidade de cada um, pois dançam individualmente de forma sequencial. Essa dança poderá ocorrer de forma espontânea ou provocada como desafio, exatamente para mostrar que há uma disputa em jogo: a da malandragem no sentido ampliado. Um bom ogã teria que se movimentar da mesma forma que toca, não havendo separação do corpo com a performance musical. A imagem que o público de forma geral tem dos ogãs, associados essencialmente ao toque, não condiz com a necessidade de atuação e formação deles nas casas de candomblé. O corpo como um todo é uma necessidade da linguagem artística e, consequentemente, na troca entre o individual e o coletivo, da mesma forma que ocorre entre os ritmistas e as passistas e com o público em geral. O estimulo da somatória necessária à força do coletivo é uma realidade nesses locais. Esse estímulo depende fortemente do que é sentido e transmitido pelo corpo desses indivíduos.

É bastante natural e respeitoso o tratamento que se dá para as diferentes formas de utilização do corpo nos ritmistas e nos ogãs. Cada um realiza o que é possível, não é algo coreografado, mas sim expressado pela somatória do que se sente coletivamente. O corpo é um elemento condutor de toda a cultura diaspórica que está sendo manifestada, e é uma marca indissociável e completamente necessária para a própria realização da manifestação.

Outro aspecto que notamos, quando nos foram apresentados sonoramente alguns toques e suas transformações transculturais, é certa confluência entre alguns padrões que anteriormente ocorriam numa fórmula de compasso e mudaram para outra. Ou seja, um mesmo padrão, ou um padrão muito próximo de algo anterior (clave ou levada), era realizado em uma subdivisão ternária e passou para outra subdivisão em semicolcheias, mudando de ímpar para par (uma subdivisão com três sub-pulsos ternários para quaternários), o que causa outra interpretação e resultado sonoro. Nesse sentido a reverberação do corpo do ritmista, nessa modificação, também interfere no resultado sonoro modificado. Como o ritmista marca junto com o tempo (andamento) o timeline e a subdivisão, tudo isso somado é representado de acordo com o entendimento de cada padrão, mesmo que seja de forma inconsciente. Esse fenômeno foi observado em dias de ensaio de bateria e em festas de candomblé (no caso dos terreiros, há uma utilização grande da subdivisão ternária). Quando esses padrões foram levados para as baterias e suas subdivisões foram modificadas, houve também transformação na movimentação corporal, caso do alujá de Xangô para a levada de caixa em cima do Salgueiro (ver Capítulo 4).

Os ritmistas também realizam algumas coreografias (combinadas ou não) no momento dos breques. Para reforçar o sentido dessas convenções rítmicas em arranjos de sambas-enredo, pode ser preparada pelo mestre uma série de movimentações realizadas pelos ritmistas em dia de desfile, entendidas como uma forma de valorização do espetáculo cênico.

> São aqueles componentes ligados ou não à Escola de samba e que transmitem o ritmo do Samba através da ginga do corpo e, principalmente, mostram nos pés a música do povo. [...] Há passistas que dançam com a marcação do surdo, outros do pandeiro, outros do atabaque, depende de sua formação. Não é todo samba que leva o passista a mostrar todo o valor de sua ginga. Há necessidade de que o ritmo esteja coordenado e que seu corpo sinta motivação para transmitir os movimentos. Todo bom passista é altamente sensível ao ritmo. (Candeia; Isnard, 1978, p.10)

O corpo também é um modelo de encenação e reforço do próprio espetáculo representado no enredo da escola. Essa necessidade é intrínseca ao ritmista, ele faz parte do espetáculo e da encenação. Dançar ou movimentar-se minimamente, salvo raríssimas exceções, como no caso de alguma limitação física, não é uma escolha, mas sim uma forma de mostrar a própria identidade do samba. O corpo em movimento pode ser compreendido também pelo público como sentimento de felicidade, alegria. Esse sentimento está no imaginário popular sobre o samba, é uma característica diretamente relacionada com esse estilo. O ritmo tem papel estrutural nessa transmissão corporal, pois é a partir dele que o corpo se manifestará, representando as múltiplas necessidades de um autêntico sambista. O corpo reconecta-se com padrões herdados do candomblé a partir deles mesmos por meio da movimentação das baterias.

Pluralidade: ritmo, canto e movimento

Em ambos os contextos aqui estudados, a tríade ritmo, canto e movimento é uma concepção natural, não havendo possibilidade de separação desses elementos. Para uma compreensão ampla do próprio conceito rítmico há necessidade de unir o canto e o movimento, primeiramente, pela própria função do percussionista em relação à troca entre a performance rítmica com a dança, concepção herdada da diáspora e já discutida no tópico "Percussão como linguagem". Outra questão é a necessidade de compreensão técnica do ritmo. Para que ele soe de maneira adequada, há necessidade do movimento corporal do seu executante, como já discutimos, independentemente do grau em que ele aconteça. A movimentação corporal impulsiona o executante dentro do andamento desejado no coletivo. A sonoridade dependerá de determinadas movimentações para soar dentro do idioma determinado, seja nos terreiros ou nas baterias. Além dessa necessidade técnica individual, pois essa tríade é inseparável, ela é também necessária para todo o grupo, como também já discutimos, pois a movimentação de todo o grupo dependerá desse impulso corporal individual.

Outra questão, dentro da tríade, é a utilização da voz. O percussionista, para entender determinados padrões, certamente precisará conhecer determinadas melodias e letras de cantigas do candomblé, assim como de determinados sambas-enredo, pelo menos os mais clássicos, para assim compreender parte da construção musical ali realizada. Essa é uma questão até profissional, já que a atuação desse músico no meio musical dependerá da intimidade com esse repertório. Ele precisa reconhecer minimamente a letra de determinados sambas e, se possível, cantá-los, já que essa habilidade também é reconhecida em determinados contextos como uma vantagem perante outros percussionistas que não a tem. Culturalmente falando, não há maneiras de compreensão da função rítmica sem a utilização da voz e do movimento, uma necessidade interdisciplinar. O conceito da performance individualizada, resolvida tecnicamente somente por questões motoras sonoras separadas, não corresponde à realidade da atuação dos ogãs e ritmistas. Ambos sempre estão utilizando a voz no sentido de apoio, pois não há necessidade de certas qualidades musicais como as de um cantor.

O processo de aprendizado e intimidade com o canto e com o movimento atrelado ao ritmo – múltipla função do percussionista que vai de outra escola musical para esses contextos (meu caso) – é uma questão de prática e abertura para determinadas conquistas que determinarão sua aceitação nessas comunidades, sendo necessário quebrar certos preconceitos utilizados como estratégia de defesa. Para quem é do contexto, ou seja, nasceu ali e pratica isso desde sempre, tudo é muito natural, nem é pensado, apenas imitado e sentido, algo natural para a própria prática e evolução desses grupos.

Os conjuntos rítmicos[35] também provocarão modificações sociais a partir da música pela amalgamação desses três elementos. É a partir da união desses elementos – ritmo, canto e movimento – que novas perspectivas poderão ou não surgir. O que é sentido dentro do coletivo, promovido pela tríade, representa a própria existência e

35 Falamos sobre o conceito ampliado de ritmo em diversos aspectos em "Ritmo como fenômeno multidimensional", no Capítulo 4.

evolução desses grupos. As comunidades desenvolvem-se a partir dessa tríade, é ela que impulsiona e motiva novas conquistas. Podemos atribuir, por exemplo, parte das notas de um campeonato em um julgamento de escola de samba à qualidade de um indivíduo reproduzido no coletivo pelas habilidades dentro da tríade, que poderá ser o ponto de desempate dentro de alguns critérios de julgamento como evolução, harmonia, canto e bateria.

No caso do candomblé, o ogã não possui esse título apenas porque toca um instrumento dentro de determinada excelência. Isso não basta. Uma de suas obrigações é puxar um xirê, e muitas vezes, vários. Cada xirê possui um repertório específico, de acordo com o que será transmitido no enredo. Uma observação muito relevante é a escolha do mesmo termo – enredo – nas escolas de samba. É assim que se diz dentro das casas de candomblé, o enredo do xirê. Cada enredo apresenta determinado orixá ou parte da mitologia africana, seja ela dentro da cultura bantu ou iorubá, e também outras como jejê ou nagô. Cada estrutura ou roteiro de um xirê muitas vezes é cantada por ogãs diversos. O primeiro que precisa ter conhecimento desses repertórios específicos é o alabê. Sem essa competência de cantar e tocar, não há alabê. Posteriormente, todos os outros ogãs, presentes em grande quantidade, uma média de dez para cada casa devido à necessidade de revezamento durante o toque, precisam cantar todo o repertório. No Kyloatala, por exemplo, o pai de santo determina quem puxará o enredo do próximo xirê, e assim, de maneira sucessiva, em cada festa haverá alguém puxando e sendo preparado para o canto, necessidade essencial dentro da função de um ogã em uma casa de candomblé.

Outro momento que precisa da atuação tripla do canto, movimento e execução instrumental nas baterias é o ensaio em que são realizadas as convenções construídas para o arranjo do samba-enredo (os breques). Em muitos desses ensaios de bateria não há participação dos intérpretes de samba-enredo. Nesse momento, o mestre pede para que todos os ritmistas, a partir de determinado momento, normalmente na chamada *virada de 2*, quando se passa para a segunda parte do samba, comecem a cantar fortemente a letra

do enredo. Somente após todos cantarem com clareza e com muitas repetições é que serão realizados os breques, e todos precisam saber em qual parte do samba cada um realizará determinada convenção, muitas delas em uníssono.

A utilização do canto é a única forma de localização para os ritmistas. Vivenciamos esse fato anualmente nos ensaios de bateria do GRCSES Império de Casa Verde: lá percebemos, durante muitos anos, a necessidade de pensar de forma diferente daquela que havíamos aprendido em outros contextos musicais. Nesse momento, todos os ritmistas realizam movimentos com o objetivo já mencionado de impulsionar todo o grupo para a manutenção do andamento. Além dessa necessidade, existem alguns outros momentos em que há um destaque para determinadas coreografias mais fortes. Essas coreografias possuem a função de transmitir a força desses grupos, algo entendido como impulsionador para todos os indivíduos externos, necessidade essencial de uma bateria, ou seja, sustentar um desfile de uma escola de samba, durante a passagem dos mais de 3 mil integrantes pelo sambódromo.

Flexibilidade no andamento, pulsação e matriz temporal

Uma característica bastante forte nos grupos percussivos aqui investigados verifica-se a partir de uma relação diferente com a precisão, aquela que normalmente necessitamos em níveis diferentes dependendo do contexto musical, caso de orquestras ou de execuções de repertório originário de outras culturas e países, como os da tradição da música europeia, por exemplo.

É importante situar nosso leitor em relação a certas flexibilidades comuns dentro do que consideramos uma característica de certos estilos musicais. Na música popular, o ritmo possui função essencial condutora da massa humana formada pelas pessoas que tocam e que não tocam instrumentos. Mesmo assim, apesar de isso ser uma premissa e, portanto, determinada precisão soar como necessária,

dentro do considerado andamento da música e pulsação, há algumas variáveis que são relativamente aceitáveis em alguns estilos, enquanto em outros não.

Além dessa demanda, que determinará certa flexibilidade temporal, exigem-se ajustes de andamento, que variam de acordo com várias necessidades em ambas as performances (xirês e desfiles). Vejamos o que Pinto (2001 apud Graeff, 2012, p.7) traz a partir do conceito de certa relativização temporal:

> A pulsação elementar na música africana levanta até hoje controvérsias. Por um lado, há dificuldades em se comprovar sua existência por se tratar de um processo subjetivo, inconsciente dos músicos. No caso do Samba de Roda, a percepção dos pulsos elementares não é apenas subjetiva, mas também acústica. Por outro lado, considera-se que a pulsação elementar deveria ser isocrônica, quer dizer, que as distâncias temporais entre as batidas deveriam ser exatamente iguais – o que é praticamente impossível, inclusive para músicos que treinam com metrônomo. No entanto, a suposta isocronia não se refere a uma exatidão temporal, mas sim a uma "rede flexível", ou à flexibilidade da matriz temporal.

Graeff destaca determinadas flexibilidades como inerentes ao ser humano, as mesmas flexibilidades que citamos sobre o sistema de julgamento do Carnaval paulistano, que não condiz com as características conceituais da musicalidade afro-brasileira: "Tal não-isocronia costuma ser entendida pelas pesquisas microrrítmicas como 'discrepâncias participatórias' (Keil, 1987). No entanto, ela é um fenômeno natural do ser humano, sendo inerente à prática musical, e não uma discrepância, um desvio da norma" (Graeff, 2012, p.7).

Na chamada música popular, há certa liberdade em relação a esse tipo de precisão, visto que essa variação é entendida como natural em certos grupos, como nos terreiros e nas baterias das escolas de samba. A manutenção da pulsação é uma exigência em muitos contextos musicais, porém, em alguns, ela pode fazer parte da própria linguagem. Vários exemplos disso ocorreram em ensaios de bateria,

desfiles e xirês, evidenciando que é muito comum que a performance desses grupos seja variável. Isso interfere até nas ações e métodos dos líderes e dos ritmistas e ogãs mais experientes. Esses indivíduos executam seus instrumentos ou apitos e gestos para estimular uma manutenção de determinado andamento programado para a execução de todo o grupo. Para que isso aconteça, gestos grandes com os braços, apitadas fortes e outros tipos de estímulos como os corporais são utilizados como ferramentas para impulsionar certa aceleração no andamento. Um momento crucial em que isso acontece em uma bateria ocorre nas *viradas de 2 ou de 3* que, como encaminha para uma parte com menor potência sonora (volume) do samba, para uma parte chamada menor em relação à harmonia musical, em que a intensidade do conjunto rítmico cai, diminui.

Para que essa queda na intensidade não seja tão marcante e se misture com a automática queda do andamento – erro corriqueiro em execução musical, principalmente em conjuntos coletivos –, há necessidade de exigir mais força física e sonoridade de todos os ritmistas, para que o andamento não caia e possa haver potência e volume necessários à massa sonora proporcionada pela bateria. Nesse momento, o que acaba acontecendo muitas vezes (presenciamos isso tocando junto com esses grupos) é uma aceleração no andamento, algo natural para tentar não deixar cair tanto o andamento do grupo com uma média de até 250 integrantes em dia de desfile. Essa e outras estratégias dos mestres são uma marca característica de oscilações diversas durante uma performance de até uma hora de duração, com um grupo tão grande de pessoas. Controlar isso minuciosamente, mesmo com tolerância em pequenas variações, pode ser visto como uma regra não condizente com essa linguagem musical, que poderia ser considerada como um modelo musical diferente da realidade. Utilizar uma ferramenta mecânica para medir essa quantidade de músicos e suas variáveis significa considerar um pensamento ocidental como dominante, o oposto do que a musicalidade afro-brasileira tem como essência, exatamente as variáveis.

De outra perspectiva, a tentativa de determinar isso como regra é um caminho para tentar estipular certos itens em prol da

escolha de uma bateria que varie menos nesse ponto. Observar no metrônomo certa precisão no andamento, de forma comparativa, quando uma bateria está em performance, movimentando-se, e muitas vezes embaixo de chuva, também não parece ser uma ação que leve em consideração características fundamentais herdadas por meio da diáspora. Compreendemos as tentativas de controlar minimamente essa questão por parte da Liga das Escolas de Samba e dos jurados, mas achamos necessárias discussões mais adequadas em relação às características de certas linguagens musicais. É uma compreensão fundamental para poder considerar outras questões, como a criatividade e a identidade de grupos que estão muito padronizados, segundo alguns especialistas, exatamente pelos critérios de julgamento opostos à identidade cultural dessas musicalidades.

Nos terreiros também ocorre uma série de variáveis em relação ao andamento e à pulsação dos grupos musicais em performance. É muito desgastante fisicamente executar os instrumentos dentro de determinados ritos, em alguns dos quais se toca sem parar durante três dias, como no caso do chamado xirê de Ketu, também denominado rum de Ketu. Em vários outros momentos os músicos tocam constantemente e, mesmo com estratégias, como o revezamento de pessoas com qualidade técnica e bastante experientes, ocorrem excessos para muitas festas ou rituais. Como já observado, não há tempo estipulado para o final de alguns desses eventos. Nas casas tradicionais, por exemplo, como comentamos, deve-se esperar a saída do orixá que está incorporado por alguém, o que não acontece rapidamente e pode durar dias seguidos.

Em muitas dessas festas ficamos tocando constantemente durante o dia e a noite, e em alguns outros casos também continuamos tocando no dia seguinte. Nesses momentos não é permitida a interrupção do toque por um período muito longo. Os ogãs fazem um esforço quase sobre-humano para dar conta de tamanha necessidade de continuidades de toques. Mesmo com determinados intervalos, algumas vezes até com um dia de duração, muitos ritos duram até mais de uma semana. No caso da iniciação na religião, por

exemplo, passamos por isso durante dez dias seguidos. Conforme já dito, nós que formávamos o chamado barco não podíamos tocar ainda, porém, observávamos os nossos outros irmãos (referência entre todos os filhos da casa) tocando diariamente em muitos períodos. Nesse sentido, não há corpo humano que dê conta de determinadas precisões e, por isso, ocorrem os revezamentos. Apesar disso, o processo é muito cansativo para todos, pois além das performances musicais todos são obrigados a realizar muitos outros afazeres na roça em outros períodos.

Essas tarefas são bastante desgastantes: carregar coisas pesadas, cortar lenha, sacrificar e manejar animais, cortar grama e árvores, entre outras. Tudo isso interfere no que chamamos aqui de flexibilidade no andamento e pulsação. Por isso, falamos que essas variáveis precisam ser consideradas como naturais em relação às características fundamentais de certas musicalidades. Não há nenhuma outra tarefa musical que possa ser comparada à complexidade da jornada de um ogã. Equilibrar tarefas do cotidiano com a de performer, nesses casos, é algo bastante complicado devido ao grau de exigência em muitas questões atribuídas a essa função. Isso acaba determinando a própria flexibilidade da performance. Observamos, diversas vezes, indivíduos exaustos antes do início dos xirês, exatamente porque haviam acabado de realizar tarefas durante vários dias e noites e precisavam estar de prontidão para o toque. Não há qualquer tipo de alívio em relação a isso. O ogã é visto como uma pessoa forte, por isso precisa aguentar tamanha exigência. Não é por acaso que ele tem a função de guardião da casa todos os dias, uma espécie de segurança contínuo. O ogã está alerta o tempo todo e, se não estiver, com certeza o pai de santo local cobrará sua atenção.

A chamada flexibilidade no andamento também ocorre quando o orixá está prestes a chegar a algum yawó e todos começam a cantar, tocar e se movimentar com mais intensidade. Isso acontece muitas vezes em um xirê. Nesse momento, o ogã precisa estar atento, porque é esperada uma aceleração no andamento: a partir dessa aceleração o orixá poderá ou não chegar, ou seja, é um momento crucial para o qual a experiência do alabê é determinante. É por meio dele,

na relação da percussão como linguagem (códigos internos entre dança e toque), que o auge acontecerá.

Precisamos aqui fazer um paralelo entre a relação do ritmista com a passista. É comum a rainha de bateria escolher algum ritmista para realizar movimentações a partir da sonoridade do instrumento. Esse também é considerado um momento auge, pois o ritmista escolhido fica altamente satisfeito pela escolha e contribui realizando variações, uma espécie de solo, durante o período da troca entre o movimento corporal da passista e do ritmista. Observamos isso ocorrer muitas vezes em ensaios técnicos e na quadra do GRCSES Império de Casa Verde, enquanto tocávamos nossos instrumentos e também na própria troca com a rainha. Não há como manter o andamento e a sonoridade na mesma intensidade nessa hora. Como é um momento especial, espera-se uma intensidade maior e, portanto, uma sonoridade mais destacada, ao mesmo tempo que ocorre certa aceleração intrínseca a essa linguagem.

Tocar para a frente é um termo atribuído popularmente no contexto de alguns estilos, assim como *tocar para trás*. Essas variantes são associadas aos próprios estilos. O samba-enredo é algo vibrante e demanda muita capacidade física, assim como o barravento, o alujá de Xangô ou o ilu de Iansã. A aceleração é uma característica, e se ela não ocorrer a percussão não cumprirá o seu papel como linguagem no momento da troca com a dança. Durante o desfile, ensaios e xirês, determinados ajustes no andamento e na manutenção da pulsação são entendidos como naturais. É bastante complicado desconsiderar algo natural dessas musicalidades, dentro de determinados conceitos estipulados como determinantes em relação a outros.

Performance: rotatividade pelo número flexível de integrantes e visão periférica

Rotatividade pelo número flexível de integrantes

A possibilidade de apresentar, de formas diferentes, um resultado sonoro a partir do coletivo, seja em um terreiro ou em uma bateria, é um fato real, dentro das inúmeras variantes em cada dia de apresentações, ensaios ou ritos. Tocar com uma quantidade de integrantes diferente em cada um desses eventos provoca resultados finais muito variáveis. Vejamos alguns pontos, entre outros, que podem ser modificados diante dessa realidade nesses grupos: a) intensidade, b) arranjos, c) variações, d) novas propostas para arranjos finais, e) número e estilo de bossas, f) realização de chamadas de repinique, g) duração dos eventos, h) níveis de tensão ou tranquilidade, dependendo do grupo presente, i) repertório.

Certo grau de risco, sempre atribuído à dependência daqueles que estarão disponíveis para a performance em cada evento, é natural da própria dinâmica desses grupos, assim como as diversas possibilidades com a performance final. Esse risco causa interesse pela possibilidade de uma nova relação com a sonoridade, pois novas parcerias surgem a cada dia de atividade. A troca é essencial, seja pelo olhar, imitação instrumental ou movimentação corporal, o que muitas vezes está completamente integrado. A atenção com o coletivo é essencial, independentemente de quem esteja tocando ao lado de cada integrante. No decorrer da pesquisa, foi sempre interessante manter a atenção na massa sonora que se forma de maneiras diferentes e observar os olhares atentos dos ritmistas mais próximos em dias de ensaio, validando ou não aquilo que estava sendo tocado, ou seja, se estava dentro da linguagem necessária ao estilo.

O mesmo ocorre na preocupação ou no desconforto gerados quando, por exemplo, alguém erra no momento de um breque. Quando um ritmista (seja ele menos, seja mais experiente) toca quando é pausa, desperta uma espécie de ira dos outros que estão analisando a performance individual o tempo todo. Cada ritmista é

observado, não só pelo mestre e diretores, mas também pelos outros ritmistas, principalmente aqueles que se dedicaram mais tempo aos dias de ensaio, querem perfeição e cobram de quem não esteve presente. Pela característica da rotatividade dos participantes, a cada dia ocorre uma performance diferente, todas dando conta de cumprir as necessidades das escolas. Porém, há aquelas mais ideais do que outras. Lidar com o risco é também conseguir se libertar, até certo ponto, de determinadas amarras conceituais, pois tais métodos podem não dar conta de lidar com tantas variantes e riscos constantemente.

Ocorre também que muitos ritmistas não tocam seus instrumentos principais em começos de ensaio, momento no qual a bateria ainda está com um número pequeno de integrantes e é necessário tocar as caixas, instrumentos essenciais para dar sustentação ao ritmo. No GRCSES Império de Casa Verde, por exemplo, vários instrumentistas de excelência começam os ensaios tocando caixa. O mestre e os diretores também realizam essa função: tocar em um momento inicial do ensaio ou até durante todo o tempo, dependendo do dia.

Outro momento é a chamada partida do samba, no qual alguns diretores tocam normalmente os surdos de terceira com um pequeno grupo no palco e depois retornam para dirigir a bateria. Nesse momento, quando o mestre, diretores e alguns ritmistas mudam de função, ou seja, saem da regência e de seus instrumentos para tocar outros, essas figuras representam a flexibilidade necessária a um ritmista. O mestre ou diretor, que toca em momentos alternados de ensaio, além de ser visto como uma referência na performance, também modifica a sonoridade final de todo o grupo e, portanto, corrobora a apresentação de uma performance flexível. Alguns instrumentistas também mudam de lugar durante os eventos, com fins de organização das baterias, pois elas tocam em movimento, havendo então a necessidade de determinadas inversões de posições.

Isso acaba acontecendo, por exemplo, quando uma bateria entra no recuo no sambódromo, com os tamborins de frente, e ao voltar para a avenida precisa-se que esse naipe seja o último, já que foi o primeiro a entrar. Portanto, ele terá que esperar todos os outros

saírem para retornar ao desfile em movimento, e tudo isso transforma a sonoridade do grande grupo. A equalização, por exemplo, será modificada, pois instrumentos com alturas e timbres diferentes deslocaram suas sonoridades para outros locais do espaço em que estavam.

Nesses momentos de inversões de localização dentro da bateria, novos contatos e parcerias surgem pela troca proporcionada na coletividade. Muitos momentos de variações podem acontecer e normalmente acontecem pela felicidade de um colega mais próximo encontrar o outro. Nesses momentos acontecem determinadas empolgações que levam à mudança da sonoridade do grupo, portanto a performance modifica-se como um todo. Diversos subgrupos são formados em uma bateria, seja em ensaios, festas e até no desfile. Alguns integrantes se reencontram pelas mudanças durante o percurso e criam novos momentos sonoros pontuais que duram alguns segundos. São momentos riquíssimos de troca, com muitas variações combinadas, improvisações, mudança de intensidade e coreografias. Essa é uma característica do samba: a criatividade e espontaneidade de seus indivíduos. Essa marca proporciona uma performance variável e coerente à própria linguagem. Nada é estático e, apesar de certas necessidades atuais, isso ainda é preservado espontaneamente.

A mesma flexibilidade ocorre no conjunto percussivo do candomblé, já de maneira inicial na própria necessidade do revezamento constante entre membros desses grupos, os ogãs. Esses músicos circulam o tempo todo entre os atabaques e também são substituídos e substituem outros que precisam trocar seus lugares. Tais necessidades já foram apontadas, mas vale aqui reiterá-las. O esforço físico necessário para repetitivas e longas performances requer diversas trocas, pois cada ogã possui uma sonoridade característica e identidade musical nos toques e variações. Dessa forma, cada vez que se troca um desses indivíduos a performance também tem diversas resultantes, mas nada que atrapalhe o ritual. A flexibilidade acaba sendo a própria marca de todo o grupo, e também não há outra possibilidade nesse acontecimento.

Nesse sentido há, por necessidade, uma intimidade com essas variantes. Outra modificação na performance acontece quando determinados ogãs mais experientes, responsáveis por outras funções como as do recolhimento aos preceitos, precisam ser substituídos. Muitos ogãs também participam como convidados em algumas casas. Por motivos de iniciação de uma mesma casa matriz, por exemplo, é comum diversos ogãs participarem juntos em casas diferentes. Na Casa Kyloatala, por exemplo, muitos ogãs mais velhos da Casa de Angola Redandá participam das festas e xirês. Nesses encontros a sonoridade final proporcionada pela percussão é completamente diferente daquela nas quais apenas ogãs da Casa Kyloatala participam.

Nos terreiros, a variação de ogãs também é uma prática. Ela ocorre de algumas maneiras parecidas com as que ocorrem nas baterias. Muitos ogãs ficam ao lado de quem está tocando, enquanto batem palmas na pulsação ou junto com determinados timelines dos toques e reforçam as cantigas pelo canto. Os que não estão tocando, sucessivamente substituirão os outros por alguns motivos: a) descanso e revezamento físico pela exigência e desgaste do corpo, mesmo com um desenvolvimento técnico avançado, b) formação de novos ogãs e, também, c) troca pelo coletivo, objetivando um desenvolvimento de todos que servirão de exemplo para toda a casa. Nesse momento, os rodantes ficam observando os novos ogãs em treinamento e também confirmam ou não os avanços percebidos pelo olhar.

Nos terreiros, em dias de festas para as necessidades dos xirês, também pode faltar algum ogã e outros precisarão substituí-lo. Outro fato bastante comum é o pai de santo convidar algum ogã mais experiente, com maior idade e conhecimento em cantigas variadas, somadas a uma qualidade vocal diferenciada, para conduzir o xirê. Esse fato ocorre em muitas festas no Kyloatala. O ogã Talabi (João Redandá) é exímio conhecedor da cultura do candomblé e participa de muitas dessas festas a convite do pai de santo dessa roça. Talabi chega no dia da festa e conduz todo o rito sem pestanejar, sendo um exemplo a ser seguido por todos os outros

nessa situação – ogãs mais novos e, portanto, com menor experiência, como no meu caso.

Nessa roça há exímios ogãs e alabês, em diversos sentidos: são conhecedores de repertório variado e têm funções específicas como as de ashogum, desempenhadas por um ogã que possui cargo bem próximo hierarquicamente do zelador supremo da casa. Quem assumirá a liderança do local, quando o pai de santo não estiver, será esse ogã, o ashogum. Ele também é responsável pelos diversos sacrifícios e ritos durante as iniciações, boris, axexês, xirês e outros ritos. Esse ogã também realiza um revezamento com o pai de santo, pois sabe conduzir muito bem tudo que é necessário para os diversos ritos. É ele quem acaba se tornando o próprio pai de santo em alguns momentos.

Isso é uma determinação feita dentro da tradição do candomblé. Alguém precisa saber de todos os segredos da religião, e normalmente é o alabê que tem esse papel. Na falta do alabê para substituir o pai de santo em um xirê, todo o conjunto percussivo poderá ser prejudicado, já que ele é o condutor, o líder. Sua função é reger o grupo, com proficiência em toques, variações, variedade de cantigas, amplo repertório e conhecimento dos fundamentos da religião. Quando esse ogã sai do posto de alabê, naturalmente precisa ter outro para substituí-lo, o ogã mais velho depois dele, já treinado durante as festas para começar a liderar certos momentos. Nesse sentido, a flexibilidade de integrantes, bem como sua rotatividade, é mais do que uma necessidade, é algo estrutural. Todos poderão mudar de lugar em algum momento, de acordo com as necessidades diversas e vivência na roça. Não há confiança em quem não consiga estar presente.

Outra variável dentro desse aspecto acontece quando um ogã mais novo é mais presente do que outro. O alabê convidará aquele ogã para tocar mais vezes do que outros que colaboraram menos com as atividades da roça. Como já discutido, todo ogã precisa realizar diversas tarefas diferentes das musicais, como limpar o terreno, pegar folhas e plantas para os ritos e limpar animais, entre outras. Nesse sentido, será comum um ogã menos experiente

musicalmente ter mais possibilidades de revezar nos toques dos atabaques do que outros que não possuam tanta disponibilidade para a roça.

Esse assunto é bastante polêmico, pois alguns membros da religião trabalham fora ou moram mais afastados das casas e outros não. Portanto, conciliar tais diferenças também é tarefa que cabe ao método assertivo de um grande líder, nesse caso a do pai de santo, a mesma de um grande mestre de bateria. Será a partir de suas decisões que determinadas flexibilidades na rotatividade e quantidade de integrantes ocorrerão. Atualmente, diversos desses líderes perceberam que é melhor lidar com a rotatividade do que ter menos integrantes. Nesse sentido, o risco nas diversas variantes acaba compensando. Essa é uma estratégia atual desses líderes: considerar tais especificidades não existentes em várias outras agrupações musicais.

A performance poderá ser também flexível, no sentido de apresentar-se de muitas formas, pois cada grupo se formará de maneiras diferentes em cada dia de encontro. É importante que esse seja considerado um grande desafio para a permanência desses grupos, e não é uma tarefa simples organizar musicalmente um grupo dentro dessas características. É necessário muito controle e flexibilidade ao mesmo tempo. Contar com o risco é uma atitude para algumas pessoas, já que nem todos têm perfil para esse tipo de trabalho.

A responsabilidade de um pai de santo ou mestre de bateria é enorme, pois a partir de suas decisões as pessoas serão ou não inseridas e permanecerão nesses locais. Essa flexibilidade na gestão é uma estratégia de contar com as pessoas de acordo com as possibilidades delas. Porém, mesmo assim, há regras e limites estabelecidos pois, como dissemos, muitos ritmistas são cortados em momentos próximos das apresentações.

A tolerância faz parte do método. A autonomia com responsabilidade poderá ser desenvolvida pelos integrantes de acordo com o tempo, quando cada um entenderá a sua importância individual para todo o grupo. Além disso, outra similaridade com o método utilizado no candomblé é que muitos ritmistas proficientes são formados para serem os novos diretores e também mestres, seja na

mesma escola ou em outras. A partir dessa realocação de setores em uma bateria, aquele lugar que o ritmista mais proficiente liberou para assumir o posto de diretor precisará ser coberto por outro. Isso, para acontecer à altura, demandará muito trabalho e estratégias, fato visto com vários integrantes do GRCSES Império de Casa Verde.

Durante os dez anos de minha convivência nessa bateria, pude presenciar muitos momentos de formações de indivíduos para atuarem em outras baterias e também assumirem cargos hierárquicos maiores no Império. Da mesma forma ocorreu no Kyloatala. A performance flexível mostra como o risco é uma realidade com esses grupos. Existe uma organização e muito trabalho para evitar certos problemas, mas sempre haverá determinadas variações. A condução de uma bateria por um mestre é algo muito complicado, de acordo com a cobrança que existe dentro dessa função. É necessária muita habilidade e confiança, pois ele sempre trabalhará com a performance flexível. O mestre Robson Campos diz que é necessário fazer ensaios estratégicos com grupos diferentes a cada dia, já que apenas no dia do desfile ele terá sua bateria o mais completa possível. Ou seja, reiteramos que a performance será sempre flexível.

No Kyloatala fui requisitado para dias de apresentações externas, como a que ocorreu no dia 2 de fevereiro de 2020, data de comemoração de Iemanjá. Para esse dia, alguns ogãs mais experientes estavam em preceito e outros tinham compromissos pessoais. Tata Kamuanga me contatou e solicitou suporte pela necessidade de revezar o toque com outros ogãs. De qualquer forma eu estaria presente, mas com o chamado dele pude analisar o quão importante é a compreensão da coletividade desses grupos. De outra maneira, não seria possível eles perdurarem. Nesse dia atuei de forma mais intensa, visto que tive uma responsabilidade, mas também uma consideração e aceitação dos membros da casa. Entendi esse momento como uma grande oportunidade para retribuir e assumir uma posição privilegiada e de extrema responsabilidade.

Visão periférica

A chamada visão periférica é uma habilidade necessária em algumas práticas voltadas para a performance, normalmente em grupos grandes, nos quais há necessidade de o indivíduo realizar mais de uma tarefa ao mesmo tempo. Em uma orquestra sinfônica, os músicos de orquestra, por exemplo, ao mesmo tempo que executam seus instrumentos individualmente precisam olhar para a partitura em conjunto com a regência do maestro. Normalmente, um músico que tenha um contato direto com o regente possui mais vínculo coletivo, e os regentes entendem esse aspecto como facilitador do trabalho nessas formações. Nesse caso, o músico que possui essa intimidade com a chamada visão periférica transmite segurança para o regente.

Em uma bateria, o mestre precisa que ao mesmo tempo que seus ritmistas toquem, cantem e se movimentem, também olhem constantemente para a regência dele e dos diretores. Como os grupos musicais são grandes, os diretores reproduzem os mesmos sinais do mestre, reforçando a regência em outros locais do grupo. O grupo pode chegar a uma média de trezentos integrantes, por isso é muito necessário o olhar dos ritmistas, que tocam e são ensinados a olhar sempre para a frente, focando a visualização da regência do mestre e diretores. A habilidade específica nesse caso é em relação à movimentação integral do grupo durante um desfile ou ensaio de rua.

Nesse sentido, há necessidade de desenvolver o olhar periférico com atenção para diversos detalhes: um deles é acompanhar a fileira do naipe, se está se movimentando de forma regular lateralmente, frontalmente e quando se afasta no chamado recuo. Nesse momento, a inversão da bateria ocorrerá e toda a movimentação contará pontos no quesito evolução e também harmonia. O olhar periférico é uma necessidade para a atuação de excelência de um ritmista.

Outra questão que também percebemos relaciona-se às execuções de breques, chamadas de cortes e *viradas de 2 e de 3*. Para a execução precisa dos breques, muitos deles em uníssono, os ritmistas precisam olhar para seu instrumento revisando o local de ataque da baqueta contra a pele, olhar a movimentação das fileiras

e acompanhar de maneira uniforme, enquanto olham firmemente para o regente.

Alguns ritmistas deixam de desenvolver a visão periférica e podem comprometer a performance, como no caso de alguém que passa direto por uma interrupção, ou seja, continua tocando em momentos de pausas nos breques ou cortes. Esse tipo de descuido, atrelado à falta de desenvolvimento da visão periférica, é considerado fatal no sentido do julgamento desses grupos, dentro dos critérios de avaliação da Liga das Escolas de Samba.

Notamos também a mesma prática entre os ogãs em dias de xirê. Todos precisam acompanhar a movimentação do povo que está no centro do barracão, enquanto olham firmemente para o zelador e também para as pessoas que estão incorporadas pelos orixás. Há uma série de ritos (cumprimentos, bençãos) que podem acontecer a qualquer momento. Outra necessidade é a leitura labial quando há alguém novo tentando aprender uma cantiga ou toque. O repertório é extenso e, até o novato aprender boa parte dele (uma obrigação religiosa), muito de sua possibilidade de êxito em sua função, seja cantar ou tocar, seja como yawó ou ekédi, dependerá de sua capacidade de visão periférica, a mesma que o ritmista precisa ter dentro da bateria e com a escola inteira.

Acompanhar a movimentação do coletivo no xirê ou na bateria é uma competência ligada à capacidade de intimidade com a visão periférica de seus participantes. O total da performance dependerá da visão periférica, e aqueles indivíduos que se destacam mais nessa questão poderão interferir positivamente na sonoridade do grupo. O fato de transmitir segurança para o regente também demonstra confiança e o músico poderá executar seu instrumento com uma sonoridade mais forte, que é uma necessidade nos terreiros e nas baterias. É a partir disso que algumas questões podem acontecer ou não, como por exemplo as acelerações em processos de incorporação (o nível de intensidade utilizado funciona como código estimulante). Nas baterias isso ocorre também, com a diferença de que não há incorporação, mas uma espécie de correspondência entre quem está ouvindo ou sambando e a percussão. O auge da performance ocorre de acordo

com as múltiplas habilidades da visão periférica, como falamos, na própria sonoridade que representará maiores ou menores níveis de progressão na evolução dos grupos em sua totalidade.

4
Toques e levadas e seus pontos de encontro estruturais

Toques estruturais do candomblé da nação Angola e Ketu utilizados nas baterias

Separamos os toques da seguinte forma: a) clássicos – anualmente utilizados em arranjos rítmicos construídos pelas baterias para os sambas-enredo, b) relacionados – que possuem semelhança e originam as levadas de caixa, surdo, repinique, tamborim e outros instrumentos que constituem os naipes das baterias e c) outros toques – menos conhecidos, mas que apresentam também alguma relação. Definimos alguns desses toques como híbridos, por serem usados tanto nas construções dos breques, quanto nas levadas dos instrumentos: caixa, repinique e surdo de terceira.

A possibilidade de deixar registrada parte das conexões que apontamos no decorrer do trabalho representa a importância documental de identificar determinadas heranças. Além da questão histórica, fica explicitada, musicalmente, uma amostra das estruturas em comum que continuam estabelecendo aspectos identitários nas baterias. Tais símbolos, divididos entre o candomblé e esses conjuntos percussivos, transmitem e mantêm um desenvolvimento polirrítmico bastante característico daquilo que é apontado por Graeff (2015) e Kubik (1979) como um fenômeno

multidimensional do ritmo – todas as possibilidades (e não somente musicais) de conexão das comunidades com elementos como timelines e identidades sonoras.

Esse fenômeno multidimensional está pautado pela resultante melódica a partir do ritmo, ou seja, porque a polirritmia e suas diversas combinações em conjuntos percussivos africanos soam como melodia de timbres. Essa relação é clara nas sonoridades do candomblé e das baterias das escolas de samba pela variedade de naipes e frequências agudas, médias e graves, pelo uso de instrumentos de metal como o agogô de quatro campanas e chocalhos com platinelas metálicas e de tambores diversos que variam entre o agudo e o grave.

Autores como Arom (1991), Koetting (1970), Kubik (1979) e Pinto (2015) abordam a perspectiva multidimensional sob o prisma da melodia de timbres. Nesse sentido, para o estudo dos ritmos tradicionais de influência africana é necessário perceber a amálgama entre ritmo e timbre. Dessa relação resulta a melodia de múltiplas combinações: "Os padrões rítmicos do conjunto de percussão deveriam ser estudados como padrões de ritmo/sonoridade, não podendo ser realmente equiparados com os padrões rítmicos ocidentais, nos quais nós geralmente pensamos sem incluir suas qualidades tonais e tímbricas como elementos significativos" (Koetting, 1970, p.210 apud Graeff, 2012, p.2).

Pinto (2001, p.100) diz: "Por conseguinte, no contexto do samba, ritmo ocupa ao mesmo tempo uma função de organização temporal e de execução de 'configurações tímbricas' que muitos músicos chamam de 'melodias'". Graeff (2012, p.2), por sua vez, comenta ainda sobre as possibilidades tímbricas de um instrumento em relação à técnica utilizada em performance: "A depender da técnica de execução empregada, um único instrumento pode produzir diferentes timbres e frequências sonoras". Kubik (1979) utilizou a expressão *timbre-sequenz* para conceituar essas relações entre ritmo e timbre, mas com a junção de mais um elemento, o movimento, o que já foi discutido.

Com relação a essa amplitude do ritmo e sua abrangência social, percebemos que há uma identificação pessoal com cada motivo

rítmico identitário desses grupos, ou seja, nas baterias identitárias, nas casas de candomblé e nos timelines registrados nas memórias ancestrais das comunidades, tais códigos internos promovem a reconexão com a ancestralidade, a partir da transculturação e etnicidade, aspectos próprios de movimentos diaspóricos já discutidos por Hall (2013), Béhague (1994), Pinto (2015) e Ortiz (1983).

Os toques aqui apresentados foram transcritos a partir da execução de diversos ogãs do Kyloatala (Angola) e do Ilê de Oxalufã (Ketu), e podem variar de acordo com a rotatividade dos músicos, assim como de terreiro para terreiro. Para isso, estabelecemos o sistema notacional a seguir, de maneira a representar o amplo material levantado e evidenciar suas conexões.

Indicação de símbolos notacionais[1] – candomblé: atabaques e gã

Tocar com a baqueta na camapana do instrumento (gã)

Grave/toque aberto (rum, rumpi e lé)

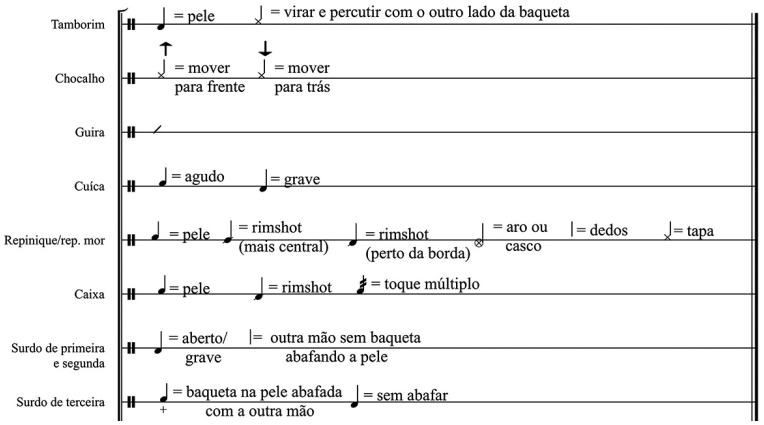
Keto/tapa (rum, rumpi e lé)

Aquidavi

Ponta de dedos

1 Desenvolvidos por Carlos Stasi.

Indicação de símbolos notacionais[2] – bateria



Toques

Toques clássicos

Esses toques são utilizados, anualmente, em diversos arranjos de baterias. São padrões mais reconhecidos pelo público em geral, fundamentais nessa circulação dos terreiros para as baterias e que estruturam fortemente a musicalidade afro-brasileira e brasileira de maneira geral, como por exemplo, em composições de diversos artistas relevantes como João Bosco, Gilberto Gil, Clara Nunes, Martinho da Vila e muitos outros, que também reconhecem a relevância da polirritmia herdada via diáspora.

A transcrição que apresentamos representa as várias possibilidades sonoras do atabaque rum e fundamenta-se nas variações mais usuais que ouvimos nas casas pesquisadas. No caso específico desse instrumento, há uma série de possibilidades rítmicas referenciais que são identitárias, dependendo de quem toca e de como isso foi construído em cada terreiro ou nação de candomblé. O rum é um

2 Desenvolvidos por Carlos Stasi.

instrumento solista em constante diálogo com o conjunto percussivo, tanto em contrapontos quanto em uníssonos que reforçam padrões dos outros atabaques. Observamos que a mesma coisa ocorre com o repinique nas baterias, que apresenta funções e características similares.

Sobre o rum, o diretor e alabê Alan Salgado observa que o instrumento é tocado mais livremente, o que também depende de cada matriz religiosa do candomblé. Do mesmo modo, ele comenta a respeito das relações do rum com os surdos das escolas:

> O rum vem soltão, fazendo as marcações dele. Esse padrão pode ser Tumba Jussara, por exemplo, ou Bate Folha. Todos os surdos (primeira, segunda e terceira), provêm do Congo de Ouro. Principalmente a terceira, que sempre corta no contra. A subida do surdo de terceira, por exemplo, entra como uma chamada de rum, tanto do Congo de Ouro quanto na primeira da dobra do Vassi de Ogum.[3]

E continua:

> As dobras do rum, no cabula, têm muito, por exemplo, do que no Rio eles chamam de trovoada na terceira. A levada de terceira colocada pelo Marçal na Portela é exatamente uma passagem do Modovi ou Bravum (toques para Odowa ou Oxumarê, na mitologia iorubá). Isso se mantém até hoje, mesmo quando ele foi para a Tijuca ele colocou lá. Nessa época do Marçal já tinham muitos grandes candomblés instalados no Rio de Janeiro. Ele criou um padrão nas terceiras que é da linguagem do rum, as dobras. As chamadas de giro ou de dobra ficaram como referências do candomblé nas baterias. Mostra muito do que aconteceu no início das escolas e suas influências.[4]

---

3 Alan Salgado, em entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 12 mar. 2019, na Casa de Cultura do Butantã, São Paulo.

4 Alan Salgado, em entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 12 mar. 2019, na Casa de Cultura do Butantã, São Paulo.

Observamos também que, no caso do congo casado – expressão normalmente utilizada para o diálogo do rumpi com o lé –, aparece a linguagem herdada da musicalidade africana no conceito da contramétrica (ver Arom, 1991). Ou seja, enquanto o lé toca uma base tradicional de congo de ouro do candomblé da nação Angola, o rumpi faz um contraponto como resposta. Nesse caso, fica bastante evidente que o toque do atabaque médio representa muito da linguagem transmitida dos terreiros para as baterias. Essas mesmas frases rítmicas, na chamada contramétrica, são utilizadas de forma marcante nos surdos de terceira, nas caixas, repiniques e tamborins. O congo casado, segundo Alan Salgado, é tradicional em algumas casas de Angola, mas, conforme já observado, dependendo da matriz pode ser diferente. De qualquer forma, há sempre muita dificuldade em realizar esse contraponto de forma precisa.

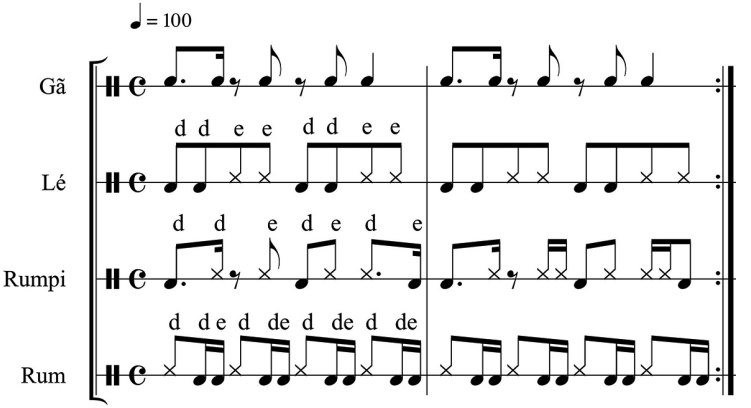
> É preciso ensaiar muito para ficar bom, por isso poucas casas fazem, mas é uma característica da linguagem do candomblé que chegou nas baterias. Veja só! Para isso estar presente nas baterias hoje, foi necessário muita transformação e prática. Hoje, nós escutamos isso de maneira precisa, mas é muita dedicação dos responsáveis, além da circularidade desses indivíduos entre os terreiros e as baterias.[5]

Por um lado, em relação aos andamentos indicados nos toques a seguir, levamos em conta os mais utilizados e averiguados em nossa pesquisa. Por outro, há uma série de flexibilizações que alteram essas indicações: a) identidade de cada terreiro, b) rodízio e quantidade de participantes, c) níveis técnicos, d) possibilidades de variações de acordo com a movimentação no xirê, e) necessidade de potência na sonoridade, f) solicitação do pai de santo, entre outras. A transcrição do rum pode levar a certa falta de compreensão da liberdade característica daquilo que é desenvolvido com base no vocabulário desse instrumento. Mesmo assim, fizemos questão de apontar alguns

5 Alan Salgado, em entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 12 mar. 2019, na Casa de Cultura do Butantã, São Paulo.

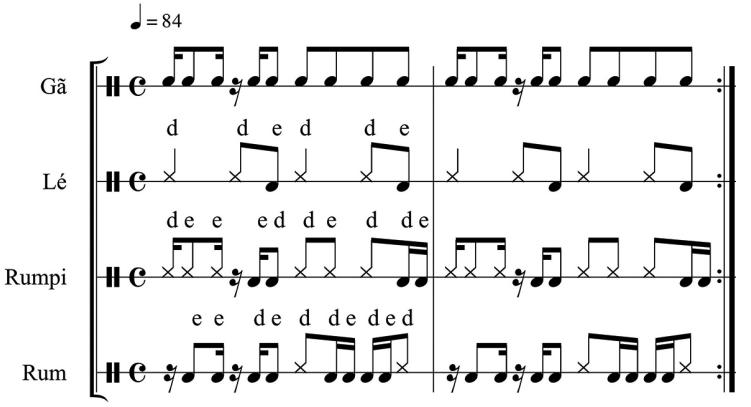
padrões que nos servem como possibilidades identitárias, exemplos estes essencialmente coletados em pesquisas de campo participativas na Casa de Angola Kyloatala.

Congo de Ouro



Indicamos a escuta do toque congo de ouro gravado no Unzo Kyloatala, disponibilizado nos links no rodapé.[6]

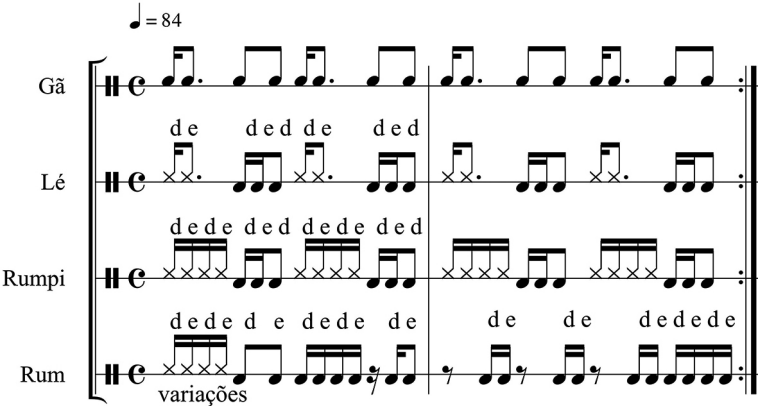
Ijexá



6 Toque cabula completo: https://drive.google.com/file/d/1gDF7as8q0mf80Txk2Xt2tQ1h5bxTq2Gv/view?usp=sharing.

O *toque quebrado* (a seguir) é um toque tradicional do candomblé Angola. É também conhecido como olubajé[7] no Ketu. É um toque utilizado no tabuleiro[8] ou kupuanã[9] para os nkisis Nsumbo e Kavungo, em agradecimento às safras de colheita do ano, pesca e energias diversas da natureza. Características fundamentais em relação à sua proximidade com o samba são o peso nos graves no segundo tempo e as variações do rum, similares ao surdo de terceira.

Quebrado



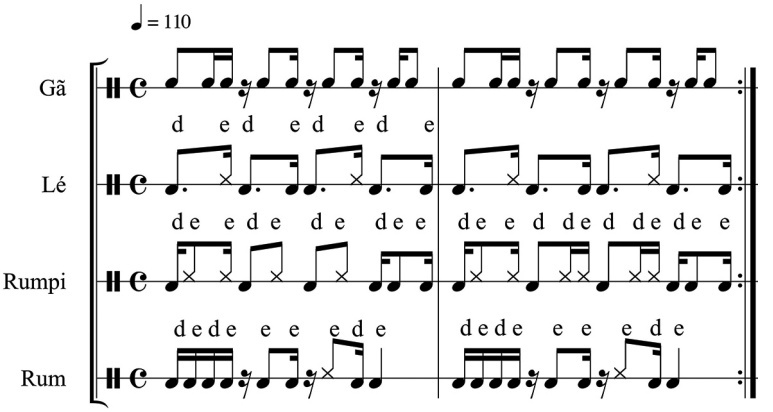
Rum: https://drive.google.com/file/d/1g5Xrs-1YET5Rf-f6lYTnUdrwi_Hykuyv/view?usp=sharing.
Rumpi: https://drive.google.com/file/d/1g1wg6euucBnGFZPrihlzci25FOlcgLcI/view?usp=sharing.
Lé: https://drive.google.com/file/d/1g0XAFOo2WhtYNmXyY_MbIuVs4kgwpesO/view?usp=sharing.
Gã: https://drive.google.com/file/d/1fxAFPQ7jqg5cCQP_925IR8HXgjaKIaVf/view?usp=sharing.

7 Olubajé é um rito em celebração as safras e colheitas diversas de alimentos que são compartilhados de maneira coletiva anualmente pelos candomblecistas. É uma referência direta às festividades africanas celebrativas ao acesso aos alimentos plantados e colhidos anualmente em comunidades.

8 Tabuleiro é outro nome popular dado ao olubajé.

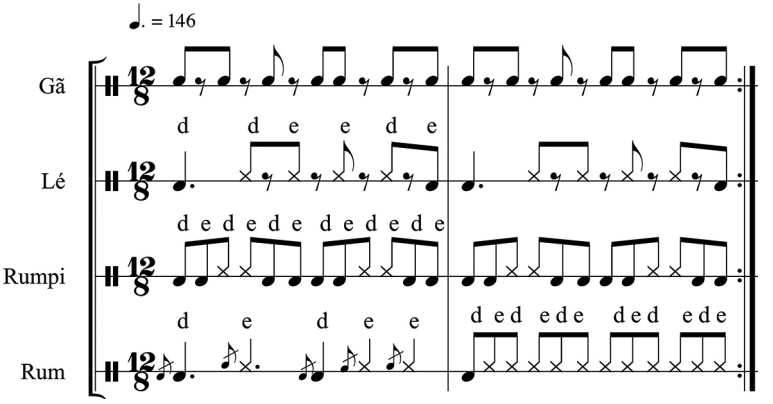
9 Kupuanã também é nome dado no candomblé Angola ao olubajé, termo originalmente iorubá do Ketu.

Cabula



Indicamos a escuta do toque cabula gravado no Unzo Kyloatala, disponibilizado nos links no rodapé.[10]

Barravento



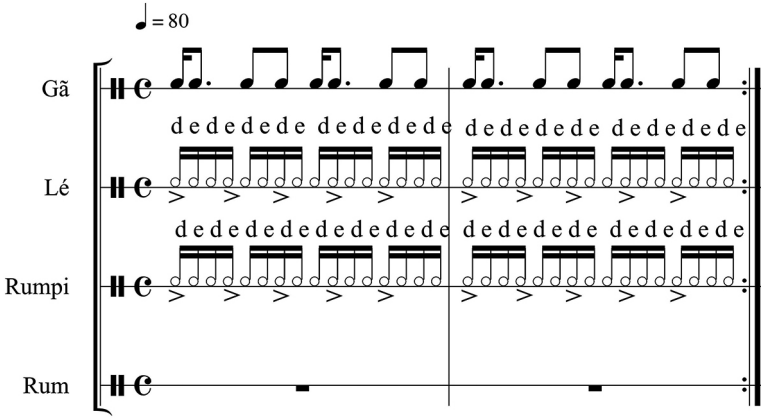
10 Toque cabula completo: https://drive.google.com/file/d/1gd4_Y4OijRwVB7nGLgXbDpcWidYf4cKR/view?usp=sharing.
Rum: https://drive.google.com/file/d/1gbLi9auD6pykBWdq9vYrPA1R35Z1xEMH/view?usp=sharing.
Rumpi: https://drive.google.com/file/d/1gRpv1Na9I2Jkc8-V8PSERVtpttcPCWwK/view?usp=sharing.

Indicamos a escuta do toque barravento gravado no Unzo Kyloatala, disponibilizado nos links no rodapé.[11]

Toques relacionados, que originam levadas e variações

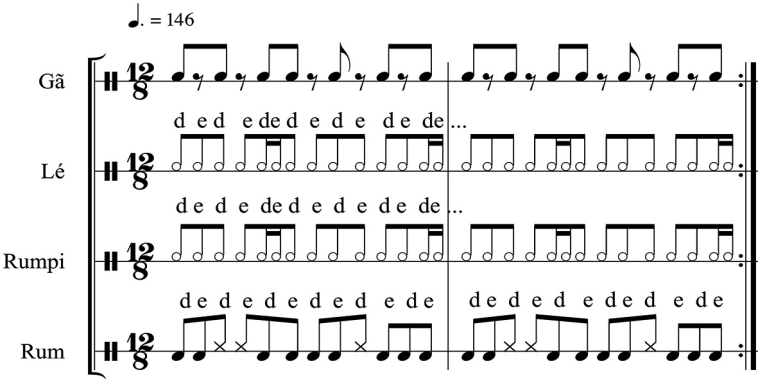
O aguerê de Odé apresenta variações que dependem da matriz da casa de candomblé Ketu. Transcrevemos, a seguir, um padrão que se relaciona mais diretamente com as levadas da Mocidade Independente de Padre Miguel e Águia de Ouro.

Aguerê de Odé


♩ = 80
Gã
Lé
Rumpi
Rum
d e d e d e

Com relação ao alujá de Xangô (a seguir), Alan Salgado observa: "a marcação do rum no alujá de Xangô é utilizada no surdo centrador também (aquela que a gente chama de 2 por 2), além da própria levada de caixa original dos taróis do Salgueiro derivarem do rumpi e do lé, como já todo mundo comenta, né?"[12]

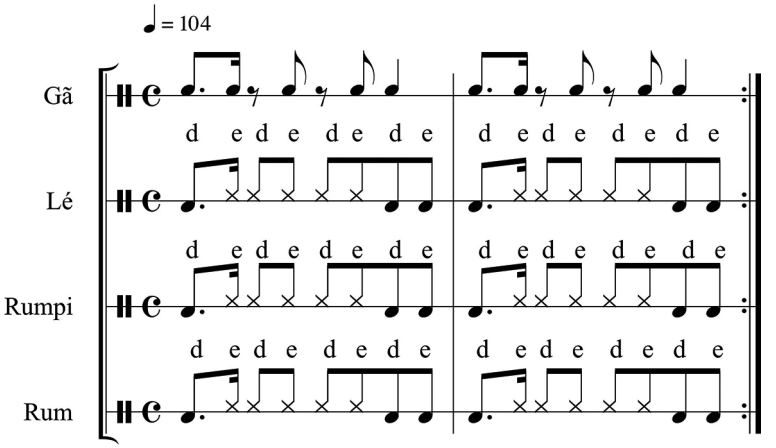
Alujá de Xangô



O toque a seguir (arrebate) é utilizado em momentos de transição entre uma parte e outra dentro do roteiro do xirê. Funciona como uma espécie de marcha, finalizando ciclos em entradas ou saídas de orixás, assim como em outros momentos distintos do ritual. O mesmo ocorre com o toque chamado paó. Diferentemente de outros toques, eles representam, sonoramente, um ponto de atenção para todos os envolvidos, evidenciando mudanças na estrutura estabelecida pelos donos da casa, liderados pelo zelador. Eles, que possuem comunicação direta com os ogãs, muitas vezes, visualmente, determinam ou apontam necessidades de mudanças e adaptações ao desenvolvimento da performance. O mesmo fenômeno ocorre com o mestre de bateria e seus músicos, os ritmistas. Ou seja, muito do que se determina na performance percussiva em ambos os contextos depende de necessidades momentâneas.

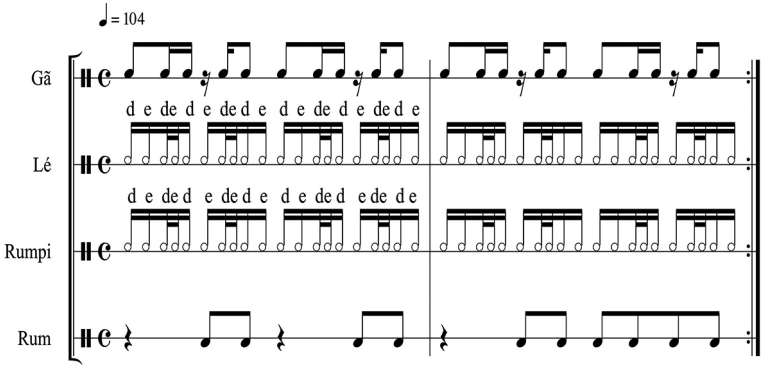
12 Alan Salgado, em entrevista concedida a Rafael Y Castro, em 12 mar. 2019, na Casa de Cultura do Butantã, São Paulo.

Arrebate



O *quebra prato* (a seguir) é amplamente utilizado nas casas de candomblé da nação Ketu. É também conhecido como aguerê de Oyá ou Iansã, agó, daró e ilu.

Quebra Prato



O toque dos atabaques médio e agudo, respectivamente rumpi e lé, origina a levada de caixa da Portela e de outras escolas, na totalidade dos tempos e suas subdivisões ou em boa parte deles (pelo menos em 50% da totalidade, ou seja, em dois tempos, se considerarmos as levadas completas com quatro tempos).

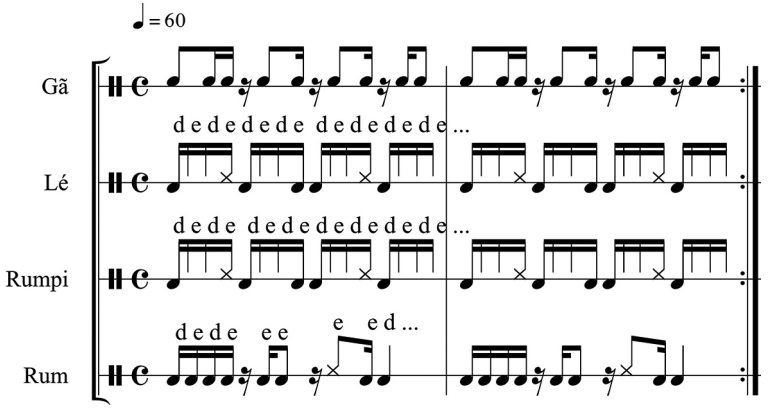
O toque do atabaque grave solista/improvisador evidencia a identidade musical de cada alabê dentro de um terreiro, e é normalmente associado às variações e funções do surdo de terceira, instrumento também solista, improvisador e com uma levada identitária em cada bateria. Segundo Nilo Sérgio (2011), mestre de bateria do GRCSES Portela, nessa bateria havia dois surdos de terceira com funções diferentes. Esse naipe era constituído por ritmistas e diretores cuja terça parte eram ogãs, o que corrobora a visão de muitos entrevistados de que esses surdos tinham a função de um atabaque rum. As levadas desses dois surdos de terceira da Portela seriam as seguintes:

Atual:

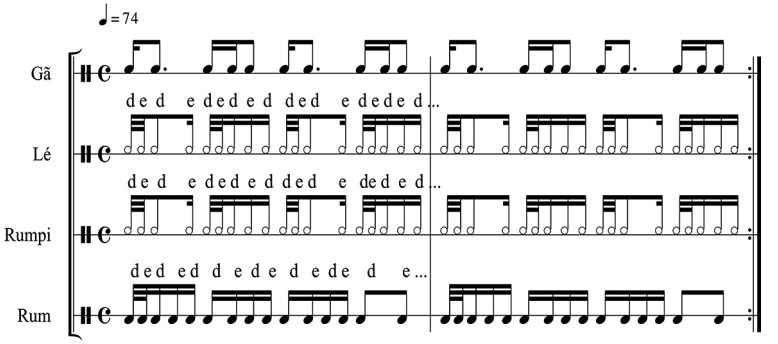
Anterior (rum):

Outros toques

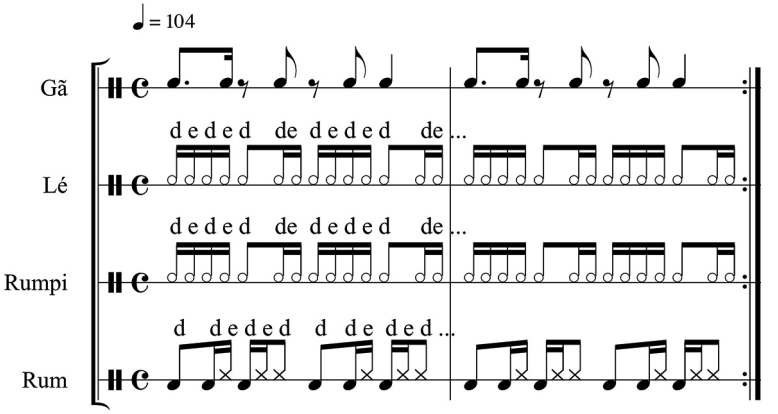
Monjolo (Oxalá)


♩ = 60
Gã
Lé
Rumpi
Rum
d e d e d e

Aguerê



Vamunha



Levadas de repinique e outros instrumentos, derivadas de toques de atabaques e outras conexões

Muitas levadas transcritas a seguir representam a transposição direta dos pontos de encontro entre o que saiu dos terreiros e se expandiu para a rua. Esses códigos internos, que simbolizam a manutenção dessas tradições e suas relações, apresentam-se como modelos estabelecidos sonoramente dentro das formações das

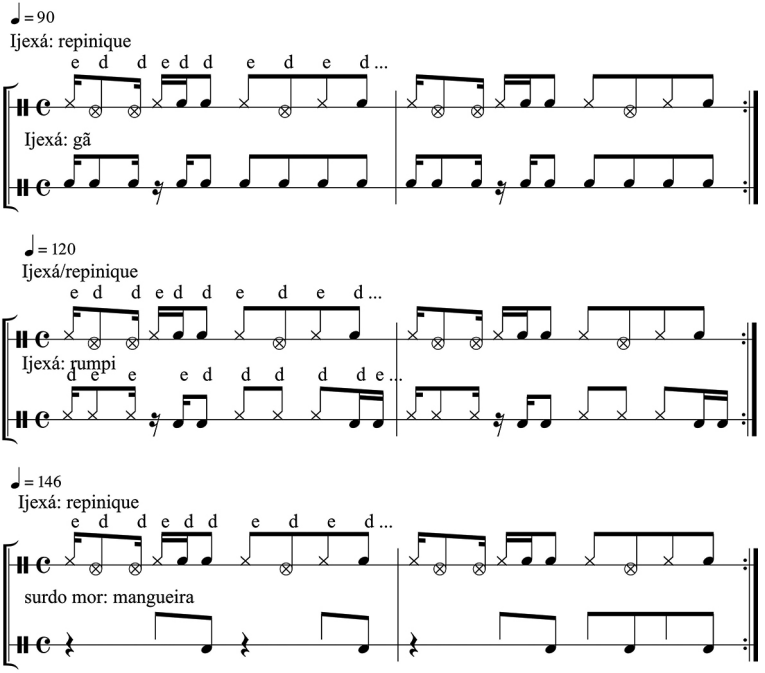
baterias de escolas de samba. Vale destacar que, atualmente, o que estaria ligado diretamente apenas à religiosidade toma espaço social mais amplo, não havendo necessidade de o ritmista estar ligado às práticas religiosas dentro dos terreiros. Dessa forma, esses padrões são executados em formatos diversos na performance dos primeiros repiniques – em alguns breques, variações ou até mesmo nos concursos Ripa de Ouro.

Assim, independentemente de o executante reconhecer ou assumir essas relações, ele acaba mantendo e evidenciando sua existência, o que deriva da sonoridade funcional do instrumento, sempre aguardada pelo público em geral, com base naquilo já discutido sobre a compreensão do ritmo como fenômeno multidimensional. Apesar de qualquer contradição ou mesmo apagamento desse conhecimento mantido, por parte dos próprios atores, fato observado em nossas entrevistas, essa permanência e essa reprodução dos toques dos atabaques do candomblé no repinique é uma marca estrutural que evidencia como todo esse saber está conectado, não sendo possível ignorá-lo.

Separamos o material levantado em algumas seções específicas para melhor compreensão e reconhecimento dos níveis dessas relações. Diferentes andamentos são utilizados, dependendo da necessidade ou interesse do solista. Indicamos, preferencialmente, padrões que mantêm o mesmo andamento dos toques herdados na transição estrutural nos timelines de cada levada.

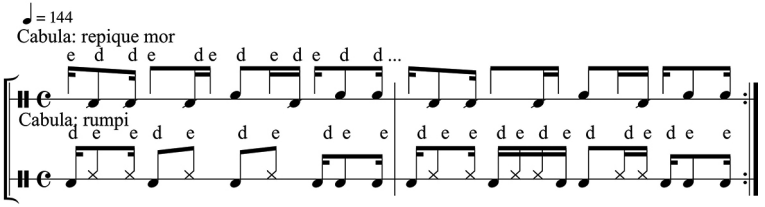
Apresentamos, a seguir, aqueles mais ouvidos durante nossa investigação.

Ijexá

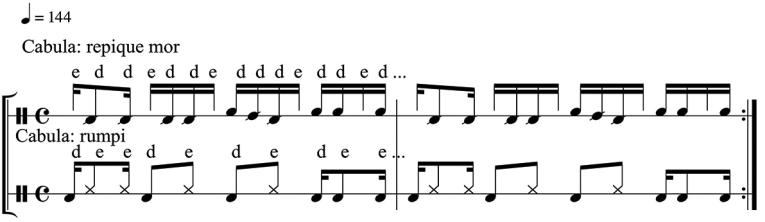


Cabula

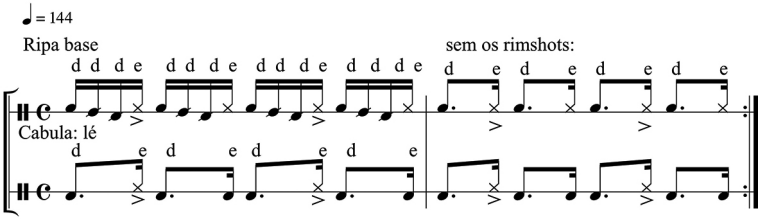
Esse padrão estabeleceu-se no ano de 2010 em São Paulo, por Tateto Dia Nkisi Awo Nita Motukalofanje, babalorixá Anderson D'Ogun (Anderson Jorge Enéas), com quem pude tocar durante seis anos seguidos na bateria do GRCSES Império de Casa Verde. Mestre, ritmista, diretor e pai de santo, também conhecido por Cabelinho, é um nome altamente representativo em relação ao nosso objeto de estudo central, devido à importância e à funcionalidade de sua sonoridade no repique mor. Nesse sentido, Anderson apresenta uma sonoridade que se identifica com aquilo produzido por seus antepassados.



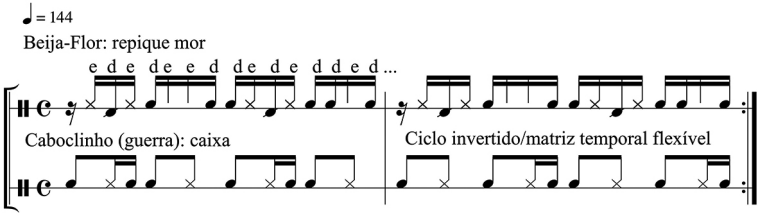
Desenvolvi o exemplo a seguir a partir da mistura de dois fundamentos do candomblé da nação Angola: a levada base de repinique oriunda do atabaque lé e a levada anterior, de Anderson Jorge Enéas, oriunda do rumpi:



O próximo exemplo é utilizado como fundamento para muitos instrumentos (pandeiro e surdo, por exemplo) e também para o repinique na década de 1960 em São Paulo. Esse padrão era realizado no chamado charuto ou charutinho, uma espécie de repinique que, esteticamente, se aproxima do repinique e do repique mor. Trata-se de um repinique de doze polegadas mais comprido, tocado como um repinique normal, que tinha essa levada como fundamento, o que mostra, claramente, algo que é transferido dos terreiros e que serve como fundamento para o samba, a partir do toque do atabaque lé no cabula.

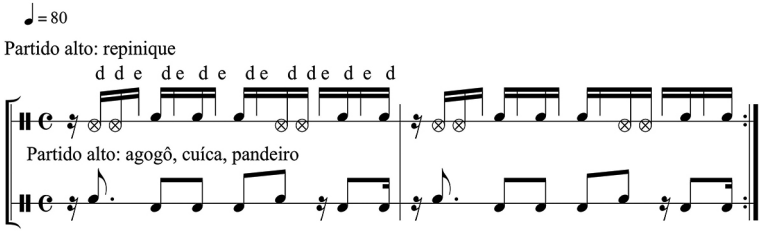


Outro padrão bastante utilizado no repique mor (instrumento mais próximo da sonoridade, frequência e afinação dos atabaques nas baterias) é utilizado no GRCSES Beija Flor na cidade do Rio de Janeiro. Fizemos questão de transcrevê-lo para mostrar outra influência que, apesar de não ser o foco de nossa pesquisa, conecta-se com todo o ambiente cultural, histórico e religioso de ambos os rituais aqui abordados. Nesse caso, o ritmo realizado na caixa do caboc"o"linho em Pernambuco representa a matriz indígena miscigenada à africana. Isso, de fato, também é notado em outras seções das escolas de samba, como alegoria e fantasia, por exemplo. Os elementos da natureza, sejam da representatividade indígena ou da africana (orixás), e o sentido da relação dessas manifestações são utilizados de maneira bastante criativa pelos carnavalescos.

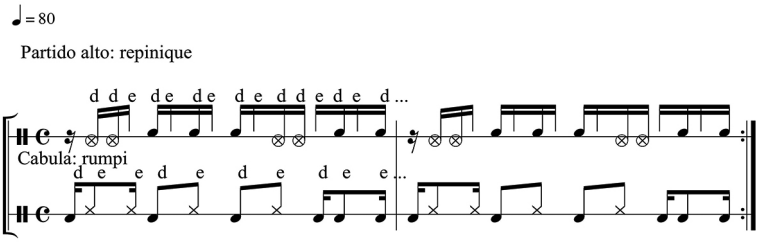


Partido alto ou partido

O seguinte padrão, bastante comum, é diretamente associado com o timeline do agogô, derivado também de padrões africanos que estruturam a musicalidade brasileira:



Observamos também a proximidade do timeline do cabula, na levada de repinique (muito utilizada em solos), com o toque do atabaque rumpi. Esse é um padrão também referencial no pandeiro de *nylon* utilizado no partido alto, que tem como matriz original o cabula do candomblé de Angola. Vale frisar que o cabula é utilizado no samba de roda, estilo peculiar às musicalidades do recôncavo baiano, o que evidencia, mais uma vez, a transposição daquilo que é utilizado dentro dos terreiros para fora deles.

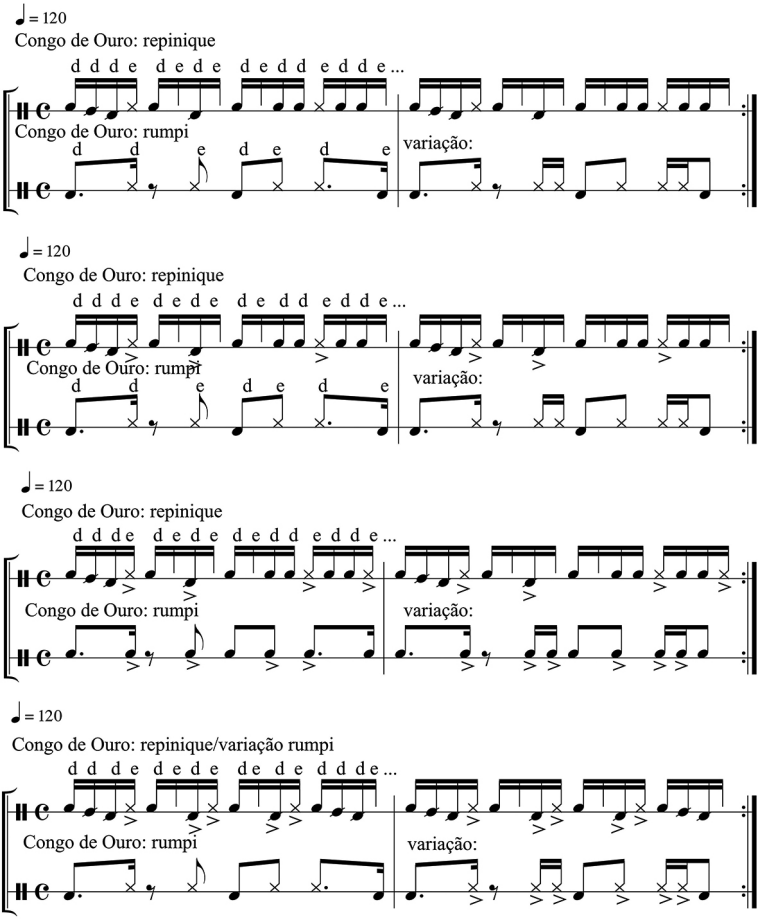


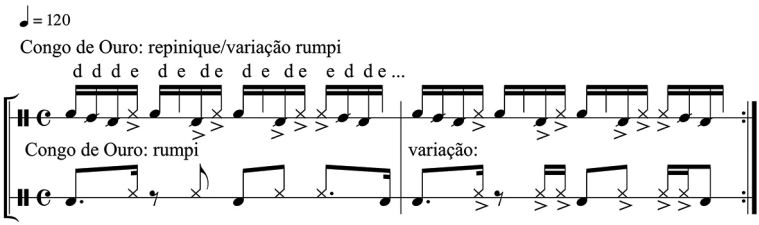
Congo de ouro

Os padrões a seguir foram transcritos com base em processos de memorização de uma série de levadas utilizadas por vários performers de repinique em baterias de São Paulo. Para a escolha e o desenvolvimento desses padrões, um modelo determinante foi o percussionista Julio Cesar, pesquisador do samba em São Paulo e apresentador do programa "Conversa no Batuque" exibido no YouTube – marco atual de ressignificações da memória cultural paulista, a partir da tradição e reconhecimento do que foi herdado musicalmente e culturalmente dos mestres e também de ritmistas e lideranças em atividade no circuito de baluartes paulistanos. Conforme já apontado, é importante observar que esse virtuoso, percussionista e ritmista não possui qualquer relação com a religiosidade do candomblé. No entanto, a identidade musical representada pela sonoridade que o caracteriza nos remete fortemente aos antepassados, por meio de motivos rítmicos utilizados nas próprias práticas religiosas. Nesse

sentido, mesmo sem ser ogã, ele transfere padrões adotados desses lugares para o samba, comprovando que essa transição é, de fato, representativa, de maneira a permanecer em sua performance, assim como na performance de diversos outros ritmistas e percussionistas. Ou seja, os toques do candomblé estruturam a performance de muitos músicos, tanto de dentro quanto de fora do contexto dos terreiros e baterias.

Vejamos a levada de congo de ouro a partir de modelos apresentados pelo músico Julio Cesar:





Levadas de caixa em baterias do Rio de Janeiro e São Paulo

Apresentamos, primeiramente, as levadas características de cada escola. Em seguida, analisamos suas relações com os toques dos atabaques, objetivando mostrar aquilo que é chamado de ponto fixo dos *timelines* (Graeff, 2015).

Algumas escolas possuem levadas idênticas, como é o caso da Mocidade Independente de Padre Miguel (Rio de Janeiro), Águia de Ouro (São Paulo), Unidos da Tijuca (Rio de Janeiro), Império de Casa Verde (São Paulo) e Mocidade Alegre (São Paulo).

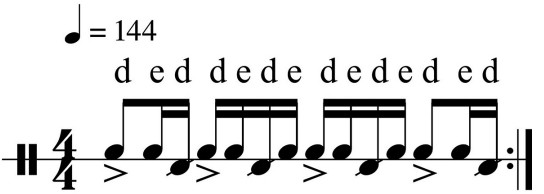
Há também a utilização de mais uma caixa em algumas baterias. Nesse caso, optamos por manter apenas a levada compreendida como identitária, por compreender que, de forma geral, quando existe outra caixa ela realiza uma levada mais básica de sustentação, apoiada na subdivisão alternada das mãos (com acentos na primeira e na quarta semicolcheias em cada um dos quatro tempos). Nesse caso, há uma função parecida com a do ganzá no samba. Mas há uma levada de caixa (mesma do chocalho) também identitária na bateria do GRCSES Unidos de Vila Isabel (ver adiante).

Outro detalhe observado, que parece evidenciar uma forte tendência de apropriação técnica causada pela reprodução por meio da oralidade, foi a utilização de toques triplos (repetição de três toques com a mesma mão, normalmente a direita) em algumas levadas de baterias na cidade de São Paulo: Acadêmicos do Tucuruvi, Império de Casa Verde, Mocidade Alegre e X9 Paulistana

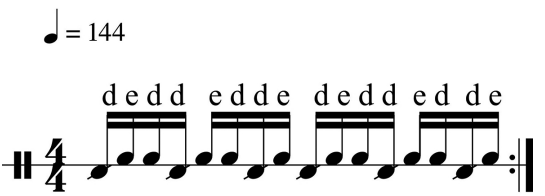
(ver adiante). No Rio de Janeiro, identificamos no máximo a repetição de dois toques em cada mão.

Levadas de caixa do Rio de Janeiro

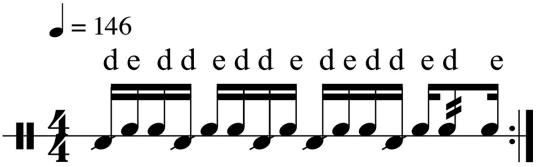
Estácio de Sá:



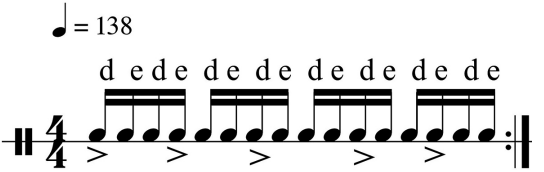
Império Serrano:



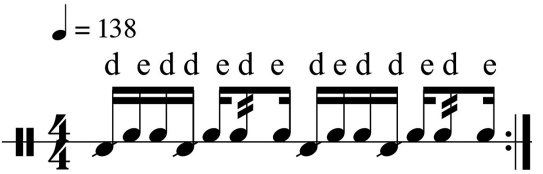
Mangueira:



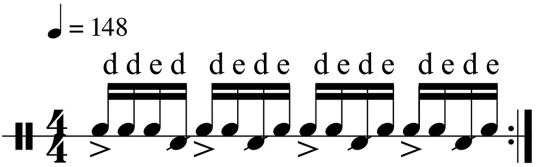
Mocidade Independente de Padre Miguel:



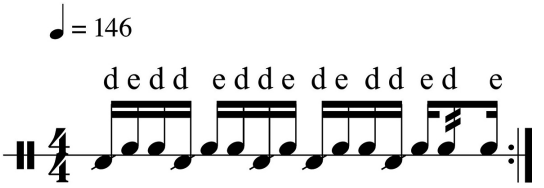
Portela:



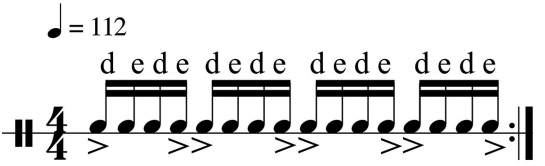
Salgueiro:



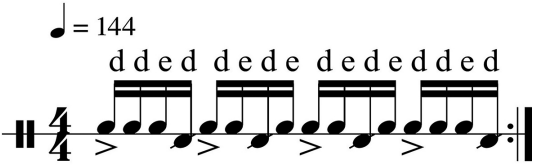
União da Ilha do Governador:



Unidos de Vila Isabel (antiga):

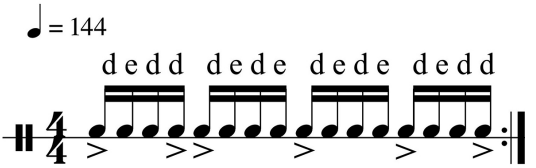


Unidos da Tijuca:

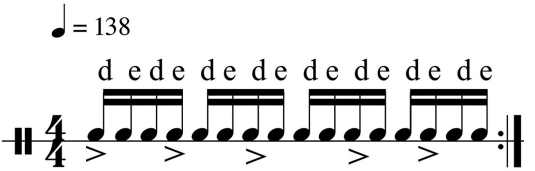


Levadas de caixa de São Paulo

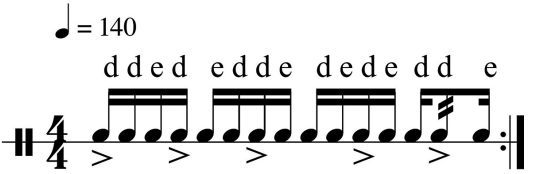
Acadêmicos do Tucuruvi:



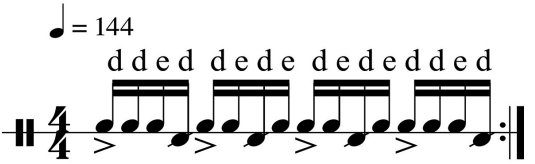
Águia de Ouro:



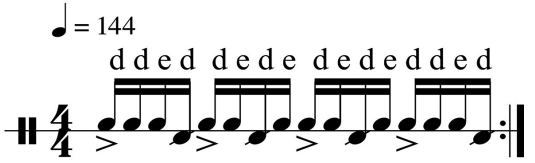
Camisa Verde e Branco:



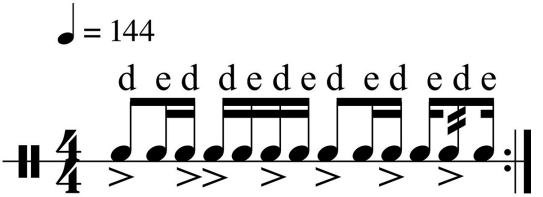
Império de Casa Verde:



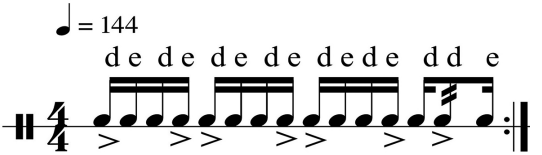
Mocidade Alegre:



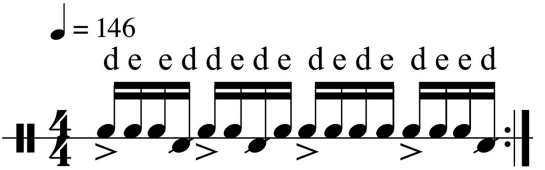
Nenê de Vila Matilde (antiga):



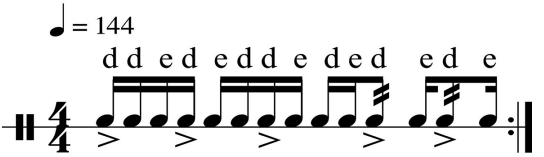
Nenê de Vila Matilde (atual):



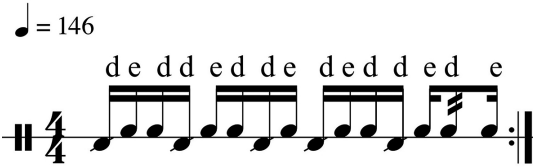
Rosas de Ouro:



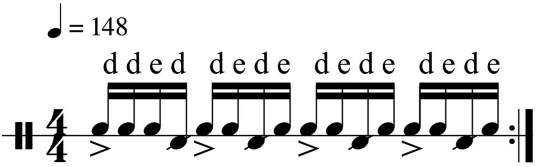
Tom Maior:



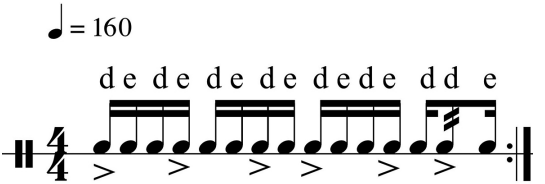
Unidos do Peruche:



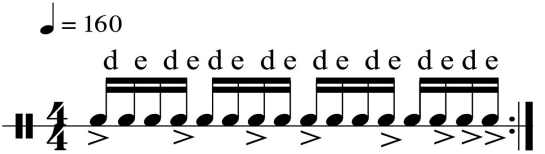
Unidos de Vila Maria:



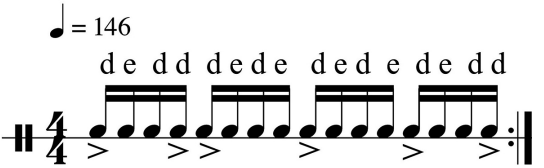
Vai-Vai (antiga):



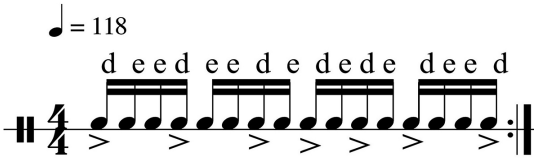
Vai-Vai (atual):



X9 Paulistana:



Levada de caixa de diversas escolas na década de 1990 (Rio e São Paulo)

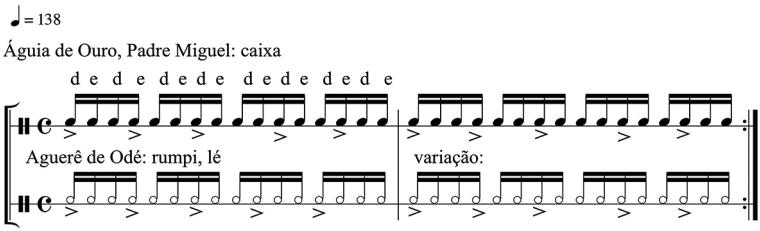


Neste livro não descrevemos levadas antigas de algumas escolas porque não houve mudança significativa em relação aos padrões atuais.

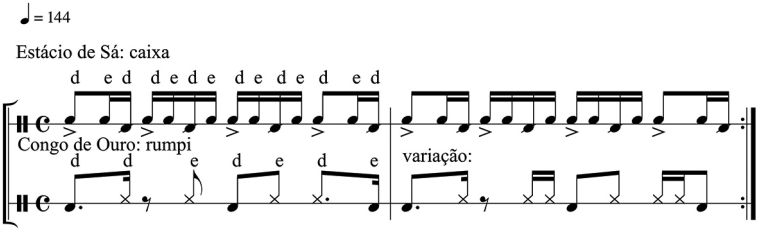
Conforme discutido no Capítulo 2, algumas baterias têm uma divisão dos naipes de caixas, as chamadas caixas em cima (sem talabarte) e as caixas embaixo (com talabarte), como por exemplo, Vila Isabel no Rio e Camisa Verde e Branco em São Paulo. Ter duas caixas com células rítmicas diferentes, assim como instrumentos com afinação, sonoridade e tamanho diferentes, com ou sem talabarte, pode ser um experimento temporário em algumas escolas. Alguns mestres optam por experimentar novas sonoridades no conjunto percussivo e decidem, de ano para ano, manter ou dispensar essa proposta.

Sobreposição das levadas, toques e seus pontos de encontros estruturais

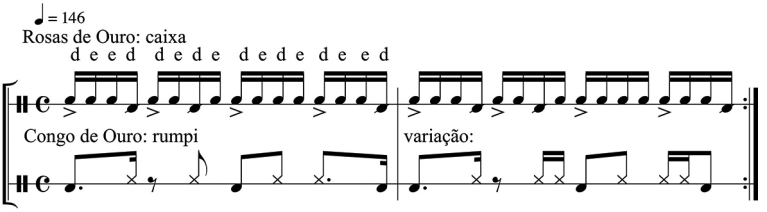
Águia de Ouro, Padre Miguel e Aguerê de Odé



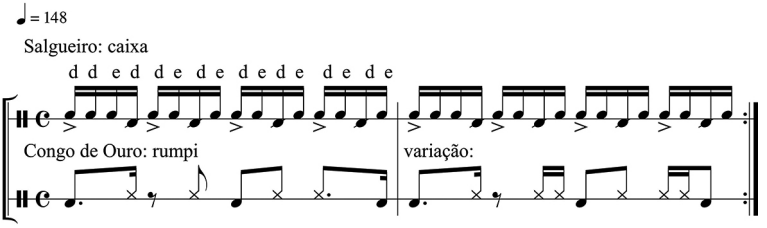
Estácio de Sá e congo de ouro[13]



Rosas de Ouro e congo de ouro[14]



Salgueiro e congo de ouro[15]

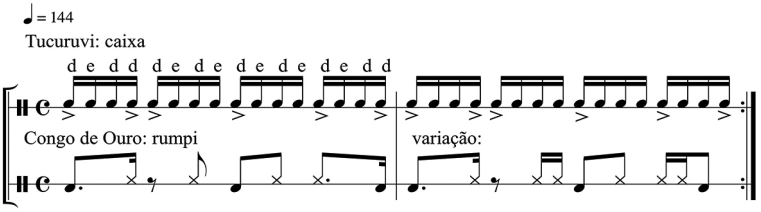


13 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1n8Md02Sk_w0eu-NwwsLf1OFUrMASNnkHG/view?usp=sharing.

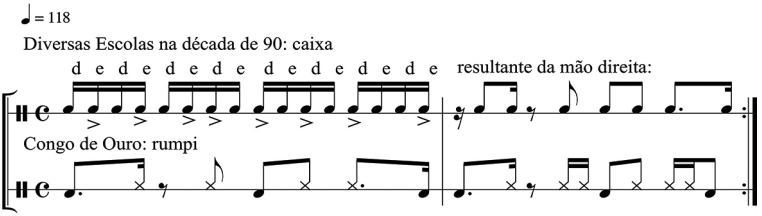
14 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1XwsVqZLrZSWHuuNd5-JB9G_zglRL3qCzh/view?usp=sharing.

15 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1FUtKs-5J7K3DcN_nBu0R9gh7ElDHaqqf/view?usp=sharing.

Tucuruvi e congo de ouro[16]

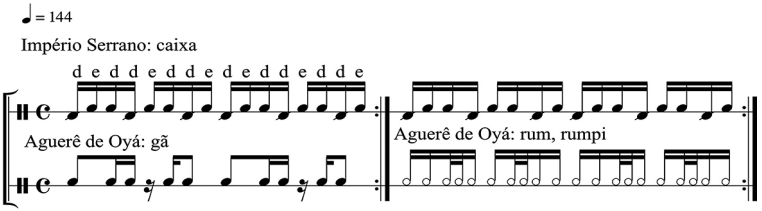


Levada antiga de caixa e congo de ouro[17]



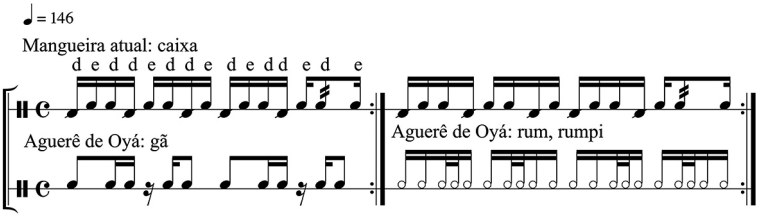
Conforme já observado, essa batida foi uma das mais utilizadas por diversas baterias na década de 1990 em São Paulo e no Rio de Janeiro, antes do processo identitário estabelecido atualmente.

Império Serrano e aguerê de Oyá[18]
Observação: nesta levada do Império Serrano pode-se também fazer um rufo no tempo 4 no segundo compasso.

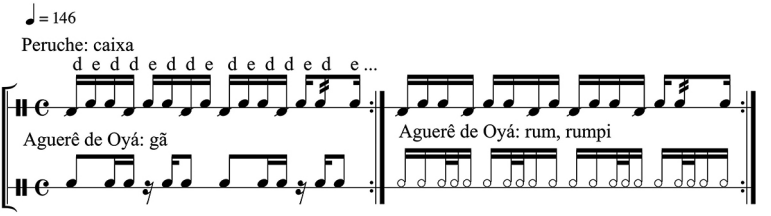


16 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1svxl5EIAzAnJ_BzMNSG2bgdUUa1HK6Oh/view?usp=sharing.
17 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1BpLBFzYl1j4oz7-MMxmhpYrwTYwxN-ZPB/view?usp=sharing.
18 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/10uXqOKOdsOZtpNbZp-KNGg3blmWqhkC1/view?usp=sharing.

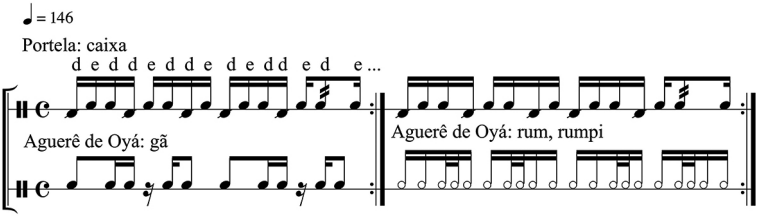
Mangueira e aguerê de Oyá[19]



Peruche e aguerê de Oyá[20]



Portela e aguerê de Oyá[21]

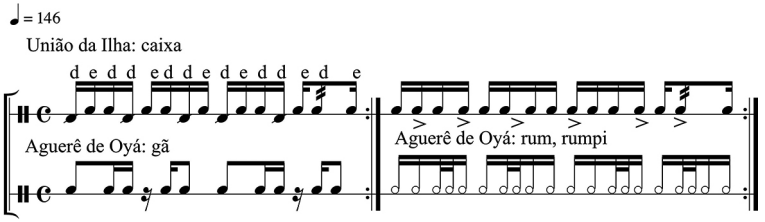


19 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1msK10JqO6w3hDHX32-UVnm3l-Icwq_hyU/view?usp=sharing.

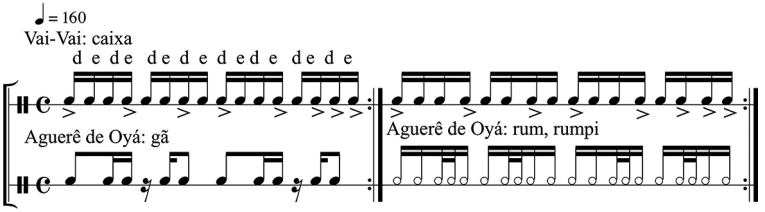
20 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1fjUX2yvIRSu2HapPYAHhOk5Z7dVB7P44/view?usp=sharing.

21 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1LAOsO-eCeGE6aW1UH5NrCze5x7mq6yNF/view?usp=sharing.

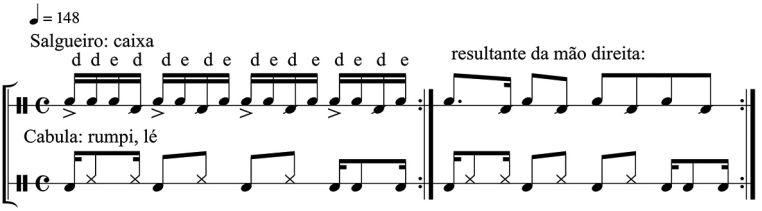
União da Ilha e aguerê de Oyá[22]



Vai-Vai e aguerê de Oyá[23]



Salgueiro e cabula[24]

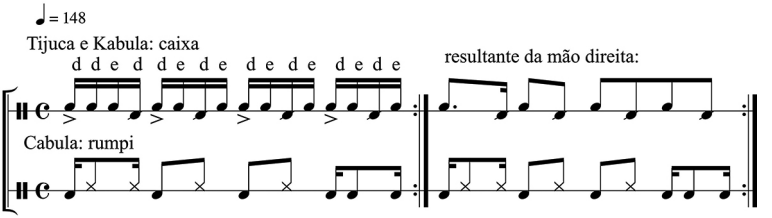


22 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/11mt5getlXghiccJr-NqLsu6y7s-YpjFTX/view?usp=sharing.

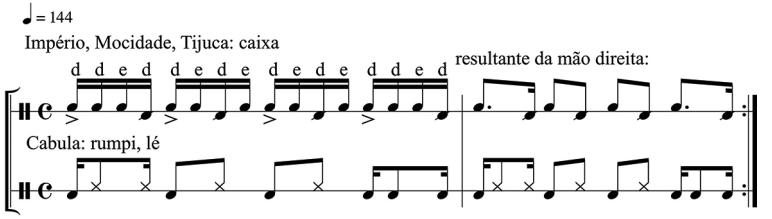
23 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1hgBT35Lg0NRrYWI2iX3ulM8HJvnoes9e/view?usp=sharing.

24 https://drive.google.com/file/d/1U-SwAnLouU0U8xHuA1chVM2-cyH5GOYkX/view?usp=sharing.

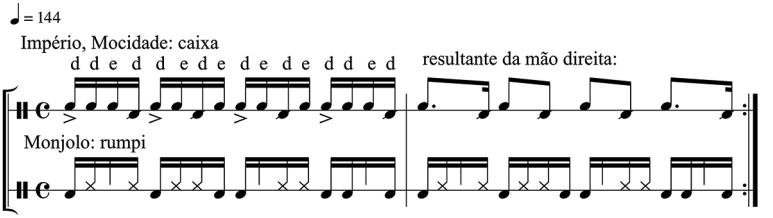
Tijuca e cabula[25]



Império de Casa Verde, Mocidade Alegre e cabula[26]



Império, Mocidade e monjolo[27]



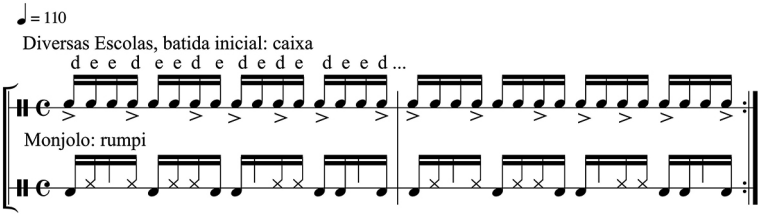
25 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1neGxq_hlYcXIoGWQw-99b2ds6ffNvWnXT/view?usp=sharing.

26 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/101QXhizmdtl43uYzimIkzBFLStXuwa9i/view?usp=sharing.

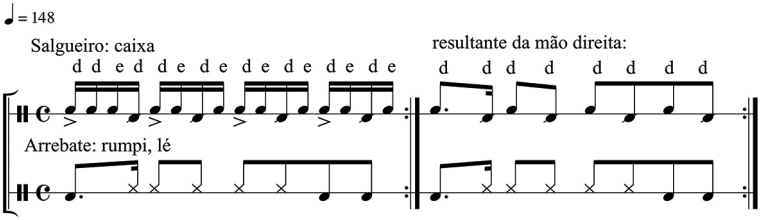
27 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/19PO8x_6xAX2Kx0k-JBvjVou2f_Anlsle/view?usp=sharing.

Levada inicial das caixas nas primeiras formações das baterias e monjolo[28]

No início das formações das baterias (1910), utilizava-se um padrão de levada de caixa muito similar ao telecoteco do tamborim, conforme apontado anteriormente por Osvaldinho da Cuíca. Isso, segundo alguns sambistas, "dava um molho, balanço" especial para as baterias, até porque era executado em um andamento mais lento, o que permitia maior flexibilidade no ritmo. Posteriormente começaram a surgir as levadas mais relacionadas aos toques de candomblé, que permanecem estruturalmente até os dias atuais nas baterias. Mesmo que a partir de mestre Louro no Salgueiro (1970), muitas baterias tenham começado a reproduzir levadas de caixa em cima parecidas com a tatu, criada por ele, reconhecemos diversas conexões entre os toques dos atabaques e as levadas de caixa e repinique atualmente.



Salgueiro e arrebate[29]

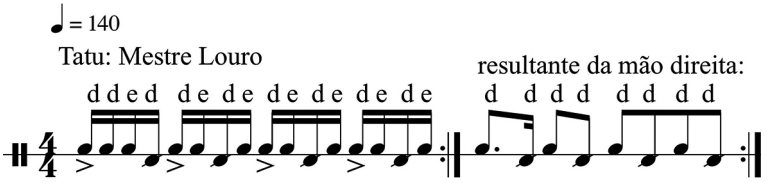


28 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1cVa5TFz5FGlO0_NJZbsPk3SNnYMdCIqM/view?usp=sharing.

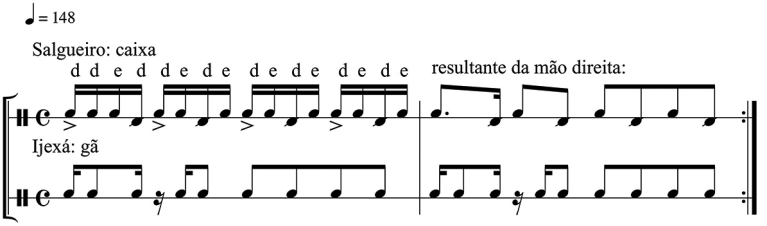
29 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1oTYEOt-4DNqa-qqWuSqyx405IFScOsyqq/view?usp=sharing.

Alguns sambistas, normalmente de gerações passadas e que têm conceitos e experiências específicas com as baterias, dizem que a levada do Salgueiro descende da marcha, o que resultaria em menor flexibilidade e, consequentemente, balanço no ritmo. O chamado molho perderia o efeito pela marcação reconhecida por eles como algo mais quadrado que tira a essência do samba. Nesse sentido, reconhecemos e identificamos também outra conexão entre essas duas batidas, Salgueiro e arrebate: este último possui exatamente a função de marcha, marcando novos momentos da gira.

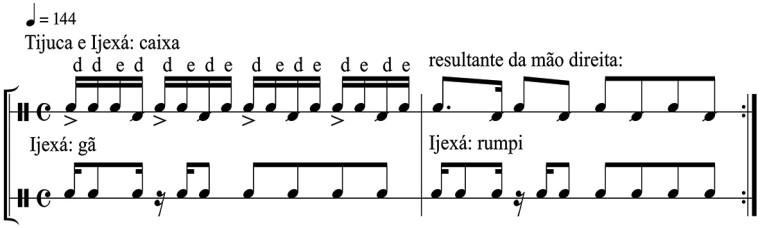
Entendemos também as próprias baterias como agrupamentos que utilizam instrumentos de bandas de música civis e militares, principalmente os classificados como pesados (caixas, repiniques e surdos), que precisam ser organizados em naipes cujas fileiras de integrantes, para muitos, mais marcham do que sambam. Conforme vimos, a batida tatu, criada por mestre Louro, é utilizada até hoje e reproduzida com muitas variações em diversas escolas com as caixas em cima, exatamente para marcar melhor a marcha necessária aos padrões atuais exigidos pelo sistema de julgamento e classificação do Carnaval. Por esse e muitos outros motivos, os sambistas criticam essa transformação, que representa a perda do sentido e essência do "verdadeiro" Carnaval. A nosso ver, como essa mesma levada foi aos poucos sendo melhor preenchida dentro das subdivisões das semicolcheias em cada tempo, juntamente com acentuações diferenciadas, ela não deixou de representar o próprio samba, ou seja, mesmo com função e origem provavelmente relacionadas à marcha, não conseguimos afirmar que ela descaracterizou o samba.



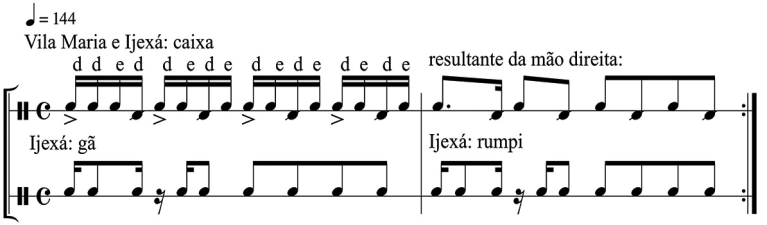
Salgueiro e ijexá[30]



Tijuca e ijexá[31]



Vila Maria e ijexá[32]

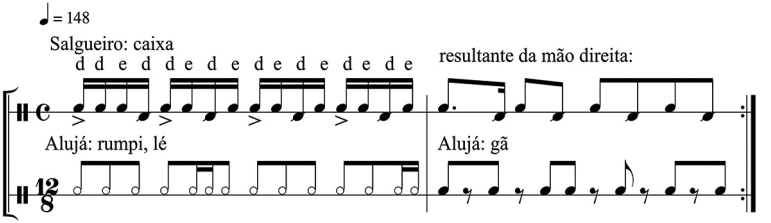


30 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1cNW2GuhNI4YcbNTpRo5qr14NaSnBNOfr/view?usp=sharing.

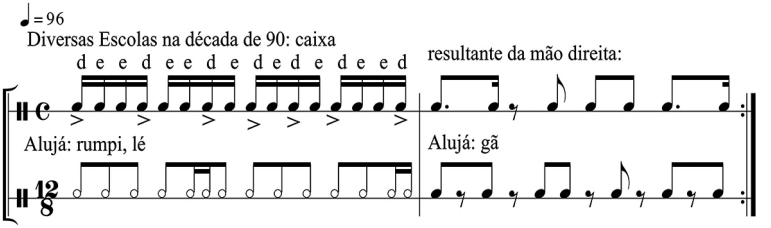
31 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1B7L--Ca48B3IIdIy18epa5-TxDLRis_Gd/view?usp=sharing.

32 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1h4YSIs5ZQf7sn4l3F6-rBTSrIOrmFPYM/view?usp=sharing.

Salgueiro e alujá de Xangô[33]



Diversas escolas na década de 1990 e alujá de Xangô[34]

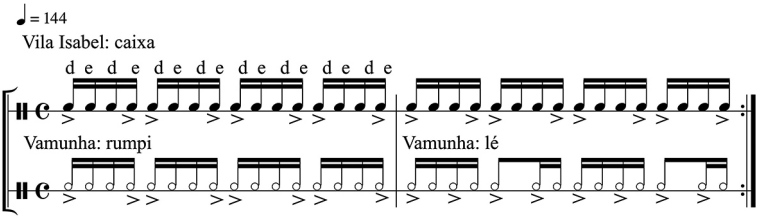


Notamos aqui o que é apontado por Fernández (1986) como processo de binarização dos ritmos ternários africanos na América Latina: um timeline ou clave que apresenta uma subdivisão ternária em colcheias é transformado em uma subdivisão quaternária em semicolcheias, mudando a subdivisão de um sub-pulso ímpar para par, em um mesmo espaço no compasso, e com um pulso comum entre as duas possibilidades.

33 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1wcpo3wAzbmsE68crRR9AjsjVjl7gbxdj/view?usp=sharing.

34 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/18E8BC3W5SXOqz0FRM0roWnpY18ous54n/view?usp=sharing.

Vila Isabel e vamunha[35]



35 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1xhBFDLr0Alb_AOqDE2cQWeGN8V2bkpzz/view?usp=sharing.

Considerações finais

Neste trabalho, realizado de maneira participativa no GRCSES Império de Casa Verde e na Casa de Candomblé Angola Kyloatala, averiguamos, a partir de determinados cruzamentos, parte das conexões existentes entre o candomblé e as escolas de samba, tanto de maneira geral quanto específica. Tais conexões demonstram como alguns pensamentos e estratégias de determinados grupos sociais se desenvolvem e se modificam de acordo com necessidades coletivas.

Nesse sentido, o ritmo, analisado aqui como um fenômeno multidimensional, é visto como elemento responsável pela reconexão dos descendentes afro-brasileiros de gerações mais novas com o local de origem – África – que sustentam um conhecimento ancestral identitário a partir da prática percussiva. Isso quer dizer que o ritmo possui uma função social ampla, não somente para quem o executa, mas também para a população que acompanha a performance.

Verificamos que a relação de atividades do cotidiano com as práticas musicais é essencial para o desenvolvimento de sentidos sociais para os grupos envolvidos. Ao mesmo tempo, é pela necessidade da ação social, a partir da musicalidade, que os elementos identitários rítmicos e diversos outros pontos de encontro entre os terreiros e as baterias aparecem como insígnias de poder. Esses códigos fazem parte da memória coletiva e do reconhecimento territorial desses

indivíduos. A sonoridade dos grupos de percussão representa território e pertencimento.

Vejamos a seguir alguns exemplos mais diretos dessas correspondências conceituais:

a) Nem sempre quem migra de um lugar para outro, no caso da África para o Brasil, opta por continuar ou referenciar a origem e portanto as conexões culturais, mesmo quando as utiliza em seu repertório.
b) Por um lado, o reconhecimento da potencialidade cultural de determinado grupo, a partir de sua etnia, pode também não ser considerado algo significativo em determinadas práticas ou comportamentos do indivíduo. Nesse sentido não há clareza explícita dos conteúdos e significados, mesmo que eles sejam particulares.
c) Por outro lado, caso seja conveniente, essas relações, quando identificadas, servem para empoderar o indivíduo a partir do seu coletivo.
d) Independentemente dos exemplos anteriores (a, b ou c), o indivíduo opta por deixar essas relações e esses valores mantidos como segredos, preferindo não expressar claramente essas conexões.

Compreendemos que diversas questões sociológicas se apresentaram em pontos de cruzamento diversos, em que a música é uma ferramenta de formação de valores coletivos. Presenciamos também, de forma muito evidente, maneiras diferentes de existência dentro das práticas das comunidades analisadas. Como observado, o ritmo é um conector de sentidos sociais, e é justamente no contexto da performance dessas formações que muitos desdobramentos representam a própria conexão entre os terreiros e as baterias. Os códigos internos – toques e levadas – funcionam como elementos representativos da identidade social desses grupos. A possibilidade de executar e reproduzir elementos identitários recriados no pós-diáspora justifica a continuação da memória cultural africana. Os toques e levadas tornaram-se, então, meios mnemônicos.

Identificamos uma série de toques utilizados no candomblé – aguerê de Odé, alujá de Xangô, cabula, congo de ouro, ijexá, ilu de Iansã, entre outros – como responsáveis pelas levadas de caixa, repinique e surdos utilizadas nas baterias das escolas de samba. Esses referenciais rítmicos – originários principalmente de países da diáspora centro-africana de cultura bantu e de grupos étnicos como os iorubás, da Nigéria – chegaram e transformaram-se em processos evolutivos musicais de readaptação. Lembramos que o nome de uma das nações mais representativas do candomblé no Brasil é Ketu, oriundo de uma região relevante pela ancestralidade musical transposta por meio da diáspora, o conhecido reino do Benin (antigo Daomé).

Nesse sentido, esses referenciais rítmicos promovem tentativas de reconexão identitária para suas comunidades, tanto para aqueles que tocam quanto para aqueles que participam e escutam nos terreiros e nas escolas de samba (Memória ancestral). Encontramos e destacamos então diversos elementos identitários a partir do ritmo nos chamados pontos fixos de encontro em timelines de diversas levadas de caixa, em levadas e variações de repinique, em levadas de surdo e na contramétrica utilizada em padrões referencias em solos, variações e momentos específicos do xirê e do samba-enredo. Todos esses referenciais fundamentam a integração entre as linguagens do samba e do candomblé, oriundas de práticas percussivas africanas suportadas pela oralidade, que evidenciam possibilidades de compreensão do pulso diferentes daquelas estabelecidas na música ocidental.

Destacam-se os seguintes pontos mais marcantes de toda a investigação:

- Musicais: a) flexibilidade na performance: matriz temporal, andamento e diálogos musicais (pergunta e resposta), b) percussão como linguagem, c) instrumentos, d) técnicas, e) pluralidade entre ritmo, voz e movimento (características e funções do ogã e do ritmista) e f) prática musical como essência.
- Breve descrição de alguns exemplos mais destacados por esta investigação: a) a levada de caixa em cima, criada por

mestre Louro no GRCSES Acadêmicos do Salgueiro (Rio de Janeiro), possui origem inicial no alujá de Xangô (Ketu), mas também é considerada uma levada marchada pelas gerações anteriores (conexão híbrida com o toque arrebate do candomblé Angola), b) a levada de caixa em cima utilizada em algumas baterias como na Vila Maria e no bloco carnavalesco Filhos da Santa em São Paulo possui origem híbrida, dividida entre o cabula (conexão mais direta com a origem do próprio samba) e o ijexá, ritmo essencialmente utilizado no candomblé para diversos orixás, apesar de ser associado mais diretamente a Oxum e ser também uma marca identitária nos blocos afirmativos afro, como é o caso do Ile Aiyê em Salvador no estado da Bahia, c) a levada de caixa da Portela é oriunda do aguerê de Iansã, toque esse também conhecido por quebra prato e ilu de Iansã, d) a levada de caixa da bateria do GRCSES Mocidade Independente de Padre Miguel provém do aguerê de Odé (especificamente na variação do atabaque rum), e) a segunda célula rítmica mais executada no pandeiro de *nylon* dentro do partido alto é uma apropriação do cabula (assim como as variações realizadas na contramétrica), e f) há uma associação do agogô do GRCSES Império Serrano com Ogum, orixá patrono dessa escola cujo elemento de poder na mitologia iorubá é o ferro, material base utilizado na construção desse instrumento.

- Diversos: destacamos conexões que ocorrem na circularidade cultural entre os terreiros e as escolas. Estas características em comum, que também se apresentam em outras realidades, justificam as relações e encontros analisados, corroborando as conclusões a partir de nossa hipótese: a) oralidade, b) elemento ritual, c) filosofia de vida, d) símbolos, e) cargos de liderança, f) memória e respeito aos antepassados, m) preceitos, g) identidade e pertencimento, h) segredos utilizados como resistência, i) métodos, j) relativização do tempo, k) intergeracionalidade, l) xirê e desfile, entre outras.

Entendemos que este livro contribui para a aproximação comunitária, unificação de linguagens e possibilidades de ensino, reconhecendo a totalidade das características e costumes brasileiros promovida pela forte influência de diversas etnias africanas em conjunto com suas descendências. Buscamos o reconhecimento cultural afro-brasileiro dentro de sua amplitude, que não tem sido relatado de maneira profunda, principalmente naquilo que se refere às peculiaridades encontradas em nossas análises musicais e nas derivações do ritmo como fenômeno multidimensional para as comunidades estudadas.

Referências

ANDRADE, J. de. Qual é a diferença entre "orar" e "rezar"? [s.l.]: Centro Apologético Cristão de Pesquisas, 2013. Disponível em: https://www.cacp.app.br/qual-e-a-diferenca-entre-orar-e-rezar/.

AROM, S. *African Polyphony and Polyrhythm*: musical structure and methodology. New York: Cambridge University Press, 1991.

BARBOSA, R. S. As escolas de samba e as religiões afro-brasileiras. *Recanto das letras*, Niterói, 2 mar. 2011. Disponível em: https://www.recantodasletras.com.br/artigos/2823539.

BARROS, E. U. de. *Línguas e linguagens nos candomblés de nação Angola*. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo.

BARROS, I. P. de. *O Alagbê*: entre o terreiro e o mundo. Salvador, 2017. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia.

BÉHAGUE, G. H. *Music and Black Ethnicity*: the Caribbean and South America. New Brunswick and London: University of Miami North-South Center, 1994.

BRUBAKER, R. The 'diaspora' diaspora. *Ethnic and Racial Studies*, v.28, p.1-19, 2005.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1989.

CANDEIA; ISNARD. *Escola de samba*: **árvore que esqueceu a raiz.** Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

CARDOSO, A. N. N. *A linguagem dos tambores*. Salvador, 2006. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia.

CASA de Oxumaré. *Casa de Oxumaré*. 22 fev. 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/casadeoxumare/.

CASTRO, R. Y. *Função, importância e linguagem do repinique e seu executante nas baterias das escolas de samba de São Paulo*. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

CASTRO, R; Y; STASI, C. A utilização de elementos musicais estruturais do candomblé na preparação e performance das baterias de escolas de samba para o carnaval. *InterFACES*, Rio de Janeiro, v.30, n.1, p.67-81, 2020. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/39691.

COSTA, V. G. *Fluxo e refluxo*: africanos e crioulos pós-1888 nas religiões afrodescendentes entre Recife e Maceió. In: XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH – IDENTIDADES, 13., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...*, Rio de Janeiro, 2008.

CRECIBENI, N. *Convocação geral – a folia está na rua*: o carnaval de São Paulo tem história de verdade. São Paulo: O Artífice Editorial, 2000.

CUÍCA, O. da; DOMINGUES, A. *Batuqueiros da Paulicéia*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

EVANGELISTA, D. F. Fundando um axé: reflexões sobre o processo de construção de um terreiro de candomblé. *Revista Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v.35, n.1, jan./jun. 2015.

FELINTO, R. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas*: estudos de produções e de poéticas. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

FERNANDES, N. N. Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade. *Script Nova – Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona, XVI, v.418, n.47, nov. 2012. Disponível em: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm. Acesso em: 30 out. 2020.

FERNÁNDEZ, R. A. P. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Havana: Casa de Las Américas, 1986.

FILHOS DO REI XANGÔ. *O segredo é o nosso maior erro*. 2019. Disponível em: https://www.facebook.com/FilhosDoReiXango/.

GALANTE, R. B. F. *Da cupópia da cuíca*: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX). São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.

GOVERNO demite Adelzon Alvez da Rádio Nacional. *Hora do Povo*. 6 fev. 2020. Disponível em: https://horadopovo.com.br/governo-demite-adelzon-alves-da-radio-nacional.

GRAEFF, N. *Os ritmos da roda*: tradição e transformação no samba de roda. Salvador: Edufba, 2015.

HALL, S. *Representation*: cultural representations and signifying practices. London: Sage, 1997.

HALL, S. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

HERTZMAN, M. Um contrapeso brasileiro: música, propriedade intelectual e a diáspora africana no Rio de Janeiro (anos 1910-1930). In: GOMES, F.; DOMINGUES, P. (org.). *Políticas da raça*: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2014.

HESSE, A. *Transmissions-Singen im kubanischen Spiritismus*. Berlim, 1971.Tese (Doutorado) – Universidade Humboldt.

KOETTING, J. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. *Selected Reports*, v.1, n.3, p.115-46, 1970.

KUBIK, G. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*: a study of African cultural extensions overseas. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

LACERDA, V. *Pandeirada brasileira*: pocket edition. Curitiba: Edição do autor, 2010.

LÜHNING, A. *A música no candomblé nagô-ketu*: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. Salvador, 1990. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia.

MANGUEIRA faz a maior parada de bateria da história do carnaval. *Portal Vermelho*. 21 fev. 2012. Brasília/DF. Disponível em: http://vermelho.org.br/noticia/176196-1. Acesso em: 5 fev. 2021.

MARROCO, B.; RAMOS, J. C. L. Pierre Verger e a construção da memória cultural afro-brasileira em *O Cruzeiro*: sentido textuais através das fronteiras. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.6, n.9, p.153-70, jul./dez. 2010.

MESTRE NILO Sérgio, da Portela, explica origem de toques da bateria baseados no candomblé. *Jornal Extra Online*. 4 maio 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=97NRxKV89wk.

MOORE, R. Música negra e a diáspora: reflexões sobre o caribe hispânico. Tradução: Luciano Dutra. *Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, n.44, p.305-19, jun. 2012.

MOORE, R. *Fernando Ortiz on Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2018.

MORAES, J. G. V. de. *Sonoridades paulistanas*: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

MORAES, W. R. de. *Escolas de samba de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

NARLOCH, L. *Guia politicamente incorreto da história do Brasil*. São Paulo: Leya, 2009.

NOGUEIRA, R. M. F. O carnaval como uma peça da construção identitária brasileira. *Caderno Virtual de Turismo*, v.8, n.1, 2008. Disponível em: http://www.spell.org.br/documentos/download/1903. Acesso em: 3 nov. 2020.

OLIVEIRA, L. B. M. de. *O enredo de Cosme e Damião no Carnaval carioca*. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ORAR, RECITAR E REZAR. In: *Dicionário Etimológico*: etimologia e origem das palavras.[s.n.]: [s.l.], 2023. Disponível em: https://www.dicionarioetimologico.com.br/orar-recitar-e-rezar/.

ORTIZ, F. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*: do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba. Tradução: Lívia Reis. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PACHECO, A. S. Diásporas africanas e contatos afroindígenas na Amazônia Marajoara. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v.17, n.26, 2016.

PEGADO, I. A. S. *A evolução do carnaval carioca*: a festa popular que virou produto. Belém, 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Jornalismo) – Universidade Federal do Pará.

PEREIRA, T. A. S. *Transculturação identidade e diferença cultural em* O recurso do método *e* O reino deste mundo *de Alejo Carpentier*. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PINTO, T. O. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.44, n.1, 2001.

PINTO, T. O. *A estética transcultural na universidade latino-americana*: novas práticas contemporâneas. Niterói: Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, 2015.

PRADO, B. Q. Vida e obra de Geraldo Filme: uma leitura musical sobre o processo de modernização de São Paulo. In: JORNADAS DE ANTROPOLOGIA DA UNICAMP, Mesa: Trajetórias, Contextos e Territorialidades, 8 a 11 nov. 2011, Campinas. *Anais...*, Campinas: Unicamp, 2011.

PRANDI, R. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. *Revista USP*, São Paulo, n.50, p.46-63, 2001a. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35275. Acesso em: 3 nov. 2020.

PRANDI, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

QUEIROZ, M. I. P. de. *Carnaval brasileiro*: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RODNEY DE OXÓSSI. Diálogos da fé – do terreiro à avenida, o tempo e o templo dos orixás. *Revista Carta Capital*, 8 dez. 2017. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/do-terreiro-a-avenida-o-tempo-e-o-templo-dos-orixas/.

RUFINO, L.; SIMAS, L. A. *Fogo no mato*: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SAMBA à paulista – fragmentos de uma história esquecida (documentário). Parte 1. Direção: Eduardo Mello. Produção: Yara Camargo e Leandro Freire. Coprodução: TV Cultura. São Paulo, 2013. (47min.49). Disponível em: https://youtu.be/KD1gx9xxVD8.

SAMBÓDROMO passa por testes com ensaio da Mangueira. *Portal do canal online do G1*. Rio de Janeiro, 16 fev. 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/riodejaneiro/carnaval/2020/noticia/2020/02/16/sambodromo-passa-por-testes-com-ensaio-da-mangueira-baianas-e-maes-de-santo-fazem-lavagem-daavenida.html

SAMPAIO, L. R. *Pandeiro brasileiro*. v.1. Florianópolis: Bernuncia, 2007a.

SAMPAIO, L. R. *Pandeiro brasileiro*. v.2. Florianópolis: Bernuncia, 2007b.

SAMPAIO L. R. *Tambores do Brasil*. v.1. Florianópolis: Bernuncia, 2009.

SCHUCMAN, L. V. *Encontro técnico do Projeto Guri* (palestra). 21 nov. 2019. Hotel San Rafael, São Paulo.

SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira*: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Á. D. *No balanço da "Mais Querida"*: música, socialização e cultura negra na escola de samba – Embaixada Copa Lord. Florianópolis, 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Unesp, Universidade Estadual Paulista.

SILVA, A. M. S. e. Por dentro do caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros, de Mãe Beata de Yemonjá. *Revista África e Africanidades*, Rio de Janeiro, n.8, fev. 2010.

SILVA, C. M.; FREITAS, S. R. F. de. Os cantopoemas dentro do congado: uma oralitura de identidade e resistência negra. *Revista Identidades*, São Leopoldo, v.21, n.2, p.210-7, jul./dez. 2016. Disponível em: http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/view/2929/2773. Acesso em: 5 nov. 2020.

SILVA, J. O negro baiano Pai Joãozinho da Goméia: o candomblé de Duque de Caxias na mídia dos anos cinquenta. *Revista Magistro* – Revista do

Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas, Unigranrio, v.1, n.1, 2010.

SILVA, P. H. S. da. Entre a mensagem e a comunicação: a "oralitura" de Mãe Beata de Yemonjá. *Literafro*: o portal da literatura afro-brasileira, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/590-entre-a-mensagem-e-a-comunicacao-a-oralitura-de-mae-beata-de-yemonja-pedro-henrique-souza-da-silva. Acesso em: 5 nov. 2020.

SILVA, S. J. *Memórias sonoras da noite*: musicalidades africanas no brasil oitocentista. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SIMAS, L.; RUFINO, L. A. *Encantamento sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 1993.

SIMSON, O. R. M. von. *Carnaval em branco e negro*: carnaval popular paulistano 1914-1988. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SODRÉ, M. *Samba*: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

STASI, C. *Representations of Musical Scrapers*: the disjuncture between simple and complex in the study of a percussion instrument. Durban, 1998. Tese (Doutorado em Música) – University of Natal.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1991.

TRINDADE, V. da. *Oganilu*: o caminho do alabê/visita aos instrumentos da religião dos orixás. Embu das Artes: Agência Popular Solano Trindade, 2019a.

TRINDADE, V. da. Palestra sobre o candomblé (palestra). São Paulo: Laboratório de Percussão, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 20 dez. 2019b.

VERGER, P. *Fluxo e refluxo*: do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de todos os santos, dos séculos XVII a XIX. Salvador: Corrupio, 1987.

VERGER, P. *Orixás, deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. 2.ed. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

ZERBO, J. K. *História geral da África*: metodologia e pré-história da África. v.1. 2.ed. rev. Brasília: Unesco, 2010.

Glossário

Adjá: instrumento parecido com o agogô utilizado para atrair os orixás.

Alabê: líder do conjunto percussivo do candomblé na nação Ketu.

Aquidavi: baquetas de bambu, goiabeira, tucum e outras variedades de materiais, utilizadas para a execução dos toques dos atabaques na nação Ketu.

Ashogum: ogã com a função do sacrifício de animais na roça, também substitui ou reveza com o pai de santo as ações nos ritos estruturais como o xirê.

Ayê: terra, local onde vivem os humanos.

Barracão: salão onde acontecem os rituais como o xirê no candomblé, também utilizado como nome referencial de uma quadra de escola de samba.

Casa de santo: o mesmo que terreiro ou roça.

Ebó: oferenda para os orixás.

Ekédi: filha de santo com a função de apoio ao zelador e realização de todos os outros cuidados domésticos em uma roça. Zeladora dos orixás.

Filhos de santo: indivíduos praticantes da religião do candomblé.

Ibás: conjunto de recipientes, normalmente de porcelana, utilizados para armazenar os fundamentos, também chamados de assentamento de orixá, de cada filho de santo iniciado.

Inzo: terreiro em bantu.

Mameto: mãe de santo. O mesmo que ialorixá no candomblé de Ketu.

Marafo: bebida específica destilada do orixá Exu. Termo utilizado nos terreiros e nas baterias por alguns indivíduos que circulam em ambos os ambientes.

Nkisi: a própria natureza em sua força máxima no candomblé da nação Angola. Diferente de orixá, mas reverenciados com ele ou maior grau de importância espiritual para os filhos da casa.

Odé: Oxóssi.

Ogã: percussionista e filho de santo com diversas funções estruturais nas roças ou terreiros, como a proteção e a guarda dos rodantes e do zelador; músico do candomblé que atua na formação do conjunto musical do rito em que acontece a relação com a dança e as divindades; pode tocar agogô (gã) ou atabaques e também precisa conhecer os cantos.

Ori: cabeça.

Oro: rito específico que acontece no barracão ou no roncó.

Orum: local onde vivem os orixás, diferente do céu.

Oyá: Iansã.

Pachorô: ferramenta metálica, similar ao cajado, com penduricalhos vibrantes e uma pomba branca na ponta superior, utilizada em referência ao orixã Oxalá.

Pai: referência aos ogãs ou pai de santo.

Roça de candomblé: o mesmo que terreiro.

Rodante: filho de santo que possui a capacidade mediúnica da incorporação.

Roncó: local de iniciação dos filhos de santo, entendido como o útero da Mãe Iansã, exatamente por que será ali que os filhos de santo renascerão dentro da religião.

Suspenso: indivíduo escolhido para ser iniciado na religião.

Tata nkisi: pai de santo em bantu.

Terreiro: casas de santo, local onde acontecem os rituais.

Yawó: indivíduo que possui capacidade mediúnica de incorporação.

Zelador: o mesmo que pai de santo.

SOBRE O LIVRO

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
1ª Edição Cultura Acadêmica: 2023

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Editorial
Marcos Keith Takahashi (Quadratim)

Edição de texto
Gabriela Garcia

Editoração eletrônica
Arte Final

CULTURA
ACADÊMICA
Editora